Jean Breschand

El documental

La otra cara del cine

Innovaciones técnicas, evolución de las prácticas

Puntos de vista múltiples y comprometidos sobre el mundo

Paidós
Los pequeños
cuadernos de
"Cahiers du Cinéma"

Prefacio

La noción de «documental» es tan nebulosa como pueda serlo la de «ficción»: ninguna definición la agota, los contraejemplos surgen por todas partes. Las contradicciones que genera dan pie a periódicas tentativas de eludirlo, e incluso de desembarazarse de él... sin demasiado éxito. La expresión acuñada por los anglosajones de «no-ficción», por ejemplo, se limita a desplazar el problema a otro lugar.

En el fondo, sobre el cine documental todavía se cierne una sospecha: la de que pudiera no tratarse de verdadero cine, porque no hace soñar a las masas (¿de verdad va alguien al cine para ver un documental?). Cierto que la herencia cultural que le ha caído en suerte (el *docucu*),* así como el modelo televisivo que la propaga (los «temas» para ilustrar *magazines*, los reportajes) no contribuyen a forjarle una identidad.

Y pese a todo, el estreno en salas comerciales durante estos últimos años, a menudo con éxito, de películas documentales, muestra un cambio en las formas del relato fílmico... así como en el espectador.

Sólo existe una diferencia esencial entre un paisaje filmado en una ficción y un paisaje filmado en un documental: la elección de un encuadre, una duración, una ubicación dentro de un montaje y, *a fortiori*, dentro de un relato; es decir, una diferencia de forma y no de naturaleza.

Existen retóricas comunes, facturas que nos parecen tan familiares que pueden hacernos pensar que existen códigos narrativos específicos para eso que en tal caso debiéramos calificar de géneros: el

«documental», la «ficción». Pero tales rasgos dominantes no deben llamarnos a engaño. A partir del momento en que una película inventa su propia forma, no tiene sentido querer constituir codificación alguna. No existe el arte puro, porque no son los códigos sino las desviaciones las que crean la obra. Trataremos aquí de películas ejemplares por los caminos que abrieron, por su originalidad estética. En su inventiva formal no sólo está en juego una idea del documental, ni tampoco únicamente una visión de la realidad, sino, ante todo, una reflexión acerca del cine y sus poderes, de todo lo que éste puede tener de impuro, con sus contradicciones, sus sueños, su anclaje orgánico.

Interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad. Significa elegir un eje de reflexión, un eje que supone que el cine se reinventa a sí mismo cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había permanecido inadvertido en nuestro mundo. Una película desplaza la mirada de su espectador, recompone el campo de lo visible, es decir, aquello que consigue ver del mundo contemporáneo, que es el suyo y que habita con mayor o menor fortuna. La visibilidad no es sólo el campo que barre la mirada (hasta donde yo veo), sino también la red del saber, el tamiz de «imágenes-pantalla» que organizan la mirada. La realidad es inseparable de las meditaciones a través de las cuales la aprehendemos. Por eso puede decirse que las películas no revelan tanto la realidad como una forma de mirarla, de comprenderla. Esa realidad que tan evidente nos parece sólo ostenta la evidencia de la planificación merced a la cual nos es presentada. La mirada documental ha sido, sin duda, más consciente de este hecho que la ficción. En este sentido, podríamos hablar de ella como de un cine de la elucidación. Pero en realidad ambos han venido apoyándose mutuamente desde el principio, y comparten la característica de elaborar figuraciones que construyen al sujeto y determinan su inscripción en nuestro mundo.

---

* Término popular para designar una película aparentemente didáctica y que sólo consigue aburrir (acuñado por Raymond Queneau: *Les gosses, ça les emmerde les docucu, et comment!*). (N. del t.)

Sumario

Prefacio 4

PRIMERA PARTE 7

I. Los orígenes del documental 7
- El nacimiento de una noción 7
- La invención Lumière 9
- Dos figuras tutelares 11
- La revelación: Robert Flaherty 12
- La revolución: Dziga Vertov 14
- Territorios de la investigación documental 17
    - Tres grandes ejes 17
    - Horizontes lejanos 17
- El desarrollo del documental social 18
    - Un ejemplo tipo: John Grierson 18
    - Propaganda y compromiso 22
- El nuevo mundo 23

II. Un nuevo gesto 25
- El estado de las cosas 25
    - Salir de la guerra 25
    - Nuevos interrogantes 26
- El cine en presente 27
    - El sentido del directo 27
- Un gesto fundacional 32
    - El cine poseído: Jean Rouch 32
    - En los límites del directo 34
- ¿Qué tal? 35
    - Salir a la calle 35
    - Las vidas silenciosas 36
- Sin techo ni ley 38
- ¿Cómo va? 39
    - Captar lo esencial 39
    - Mirar sin artificio 41
    - El vuelo del tiempo 43

III. Retornos de lo reprimido 47
- La historia frente a la memoria 47
- Las formas de la memoria 48
    - Un punto ciego 48

www.g-g-producciones.blogspot.com

    - Los ojos abiertos 49
    - La voz reencontrada 51
- Crítica de las imágenes 53
    - Cómo se explica la historia a los niños 53
    - La imagen: modo de empleo 54
    - El secreto guardado 56

IV. Eriales 61
- Horizontes desconocidos 61
    - Estado del suelo 62
    - Acondicionar el terreno 63
    - Lo que el viento se llevó 66
- A campo traviesa 67

Coda 70

SEGUNDA PARTE

Documentos, testimonios, textos, análisis de planos 73
- Documento
    - *Le Tombeau d'Alexandre*, de Chris Marker 74
- Texto
    - Programar el azar, de Nicolas Philibert 76
- Guión
    - *La Rencontre*, de Alain Cavalier 78
- Sinopsis
    - *Le Premier du nom*, 2000. Proyecto de película documental por Sabine Franel 80
- Análisis de planos
    - El emplazamiento y el encuadre. Dos películas de Raymond Depardon 82
- Documento
    - *Chronique d'un été*, de Jean Rouch y Edgar Morin 84
- Documento
    - *Menschen am Sonntag*, de Robert Siodmak y Edgar Ulmer 86
- Relatos
    - La investigación (y yo), vista por Luc Moullet y Michael Moore 88
- Testimonio
    - Diario de montaje, de Anne Baudry 90
- Documento
    - La frontera borrosa. Sobre *Ten*, de Abbas Kiarostami 92
- Textos
    - En el plano del pensamiento 94
        - *Alexandre Astruc* 94
        - *André Bazin* 95
        - *Johan van der Keuken* 95
        - *Robert Kramer* 96

Bibliografía ordenada y comentada 98

Hombres de Arán (Man of Aran, 1934), de Robert Flaherty. En contraplano, el océano rompe en los altos acantilados de las islas de Arán. Forma parte de la naturaleza humana el alzarse frente a los elementos.

Primera parte

Capítulo 1

Los orígenes del documental

El nacimiento de una noción

Durante los años treinta es cuando se populariza el uso del término «documental». La leyenda fundacional quiere que fuera John Grierson[1] quien por vez primera pervirtió el adjetivo habitual para emplearlo como sustantivo. Fue en el *New York Sun*, el 8 de febrero de 1926, en un artículo dedicado a la segunda película de Robert Flaherty, *Moana*. Esta doble entronización —el padre del documental bautizado por el futuro pope del documental británico— debe ser relativizada, sin embargo. De hecho, en Francia el término ya se había venido utilizando en los doce años anteriores, si bien de forma aleatoria porque no abarcaba un campo demasiado identificable. En efecto, el grueso de la producción cinematográfica dedicada a mostrar al público una imagen de la realidad se resumía en las actualidades (Pathé crea su *Pathé-Journal* en 1908, Gaumont sus *Gau-*

[1] Véase pág. 18.

mont-Actualités en 1910) y en las películas de viajes, los *travelogues*. En la ortodoxia cinematográfica heredada de los hermanos Lumière, el imaginario del «viaje inmóvil» reinaba en solitario.

Lo que señala el artículo de Grierson, por lo tanto, es el surgimiento de una práctica nueva. No es casual que la fotografía estuviera viviendo, a su manera, el mismo fenómeno. Para hacerse reconocer como arte, la fotografía tuvo que luchar contra su propia función «documentalista». Alrededor de 1930, sin embargo, surgió la idea de que en un mismo gesto podían conciliarse el arte y el documento. El ejemplo más diáfano es la campaña fotográfica lanzada en 1935 por la Farm Security Administration y a la que debemos un extraordinario retrato de la América en crisis. La noción de «documental» se impone en esa época en el dominio de la fotografía con una fuerza tal que acaba convirtiéndose en una especie de exigencia intrínseca.

Sus grandes características son: la reivindicación del realismo, del captar «las cosas tal como son»; la experiencia de la catástrofe —aquí, la crisis de 1929—; una decidida actitud moral; y, por último, una conciencia de la especificidad del medio. Son éstos otros tantos rasgos definitorios que requieren ser periódicamente restaurados.

En esa época, que es también la de la transición del mudo al sonoro, encontramos la misma tendencia actuando en territorio fílmico. Así pues, lo que aquí se identifica, más que una estética en sí, es una relación con el mundo, eso que más tarde se denominará una mirada. Y el nombre que recibe deriva de un viejo término latino: documento designa un escrito empleado como prueba o información, remite a una concepción de la verdad de origen jurídico y religioso. En realidad, la idea de que lo que vemos ocurrió efectivamente anida en el núcleo de nuestra creencia en la imagen fotografiada, sea animada o no: ésta es la impresión sobre una película fotosensible de un juego de luz. Dicho de otro modo: situada en la intersección entre un mecanismo fabricado y una manifestación de la naturaleza, es la encarnación misma de una verdad supuestamente inmanente. Tal es el principio que fundamenta la reflexión sobre la ontología de la imagen fotográfica.

Mauvaises herbes, vista núm. 64 del catálogo Lumière, 1896. Las hojas vibran, el humo se arremolina, el mínimo temblor se convierte en acontecimiento.

La invención Lumière

La invención del cinematógrafo es inseparable del proyecto fotográfico que obsesionó al siglo XIX, de su aspiración a reproducir los movimientos del mundo (color y sonido incluidos).

Uno de los muchos experimentadores de esta nueva tecnología, Ducos du Hauron, escribió en 1864, en la patente de invención de una cámara que probablemente nunca llegó a construirse: «Por medio de mi aparato me siento capaz de reproducir una comitiva, una revista y unas maniobras militares, [...] las danzas de una o varias personas, [...] los movimientos de las olas (macareo), las nubes a la carrera en un cielo de tormenta, [...] el cuadro que se desarrolla ante los ojos de un observador que circula por una ciudad, un monumento o una región pintorescos».

Esta descripción corresponde a lo que, en el dominio de la prensa, realizaban ya desde 1843 la famosa y prestigiosa *L'Illustration*, o la célebre revista de geografía fundada en 1860, *Le Tour du monde*. Y, al mismo tiempo, reproduce punto por punto lo que, treinta años después, será el programa de las cada vez más abundantes proyecciones públicas de los hermanos Lumière. Algunos títulos: *24ᵉ chasseurs alpins: défilé au pas; Procession à Séville; Londres, danseuses des rues; Barque sortant du port; Gros temps en mer; Les Pyramides et le Sphinx; Paris, place de l'Opéra...*

Todas estas cintas se agrupan bajo el término genérico de «temas actuales»; también se habla de «vistas». En ellas el mundo aparece como una serie de cuadros, de momentos aislados, perfectamente recortados. El principio que preside esa planificación es el del catálogo. La lectura de los títulos permite entrever rápidamente que las palabras y los nombres son intercambiables. Vistos de cerca, estos «temas actuales» no dejan de remitir a la forma en que una burguesía en su apogeo se representa a sí misma y representa su dominio del mundo. Un mundo al que pronto dará la vuelta: los turistas atraviesan países exóticos, la historia se reduce a ceremonias y desfiles, la familia se resume en los hijos y los pasatiempos: toda una estética del monumento aflora.

Y sin embargo, al revisar esas cintas todavía pervive en ellas una emoción: la fascinación por esos movimientos ínfimos que sólo la máquina es capaz de registrar y restituir: las volutas de humo, las nubes de polvo, el estremecimiento del viento entre las hojas.[2] Los movimientos del mundo se convierten en objeto de contemplación, como, en general, todo lo relacionado con lo imponderable, esos accidentes ínfimos, diminutos y furtivos. Los signos efímeros de una presencia, la

rúbrica de lo imprevisto, el indicio del instante, son los que dan veracidad al acontecimiento.

Esta emoción viene servida por un arte de encuadrar salido del pliego de condiciones impuesto a sus operadores por los hermanos Lumière, y que se convirtió en el sello de los primeros años del cine: una importante profundidad de campo (lo cual depende tanto de la óptica como de la baja sensibilidad de la película), una línea de fuga (a menudo descentrada, y que dota al plano de una dinámica interior), una duración inseparable del movimiento de un móvil que atraviesa el plano. En el interior de ese espacio, los hombres raramente son individualizados: se les reúne en grupos disciplinados o en multitudes agitadas. Son hombres sin cualidades, como abreviados en un mundo más grande que ellos y que al mismo tiempo ya está domesticado.

Perfectamente integrados en el sistema de representación de la época, los Lumière nunca se consideraron a sí mismos como cineastas, y todavía menos, *a fortiori*, como documentalistas. No obstante, estos orígenes encarrilan al cine como un medio capaz de restituir la realidad, de reproducirla. Como el cinematógrafo es una máquina con la precisión de un instrumento científico, ya que lo arbitrario de la mano, es decir, la subjetividad del intérprete, no entra en el automatismo del registro, se le atribuye una virtud singular: la objetividad. No nos cansaremos de repetir que, por intensa que sea nuestra creencia en la fidelidad de un registro, una imagen no tiene nada de objetivo. No es más que el resultado de un conjunto de restricciones técnicas y de opciones de representación. Es necesario, por lo tanto, interrogar una y otra vez a su forma, es decir, al modo en que nos está dando a ver algo del mundo.

Dos figuras tutelares

Robert Flaherty y Dziga Vertov destacan ampliamente sobre la producción ordinaria (películas edificantes sobre mil temas, desde curiosidades científicas a los encantos del mundo agrícola). Los dos inauguran vías opuestas: el uno hace del rodaje el momento privilegiado de su exploración, el otro se vuelca en el montaje y en sus inmensas posibilidades. Todavía hoy, los cineastas siguen reivindicándolos como referente. Algunos, como Jean-Luc Godard, hacen suyas las dos herencias, integrando en un primer momento el montaje revolucionario antes de rendir homenaje a Flaherty (*Lettre à Freddy Buache*, 1981).

---

[2] Y no la amenaza de un tren entrando en la estación, que no es más que una invención de un gacetillero acostumbrado a sacarle partido al accidente de moda entonces: la catástrofe ferroviaria.

La revelación: Robert Flaherty

Cuando en 1922 *Nanuk, el esquimal* (Nanook of the North) se estrena finalmente en las pantallas norteamericanas, después de haber sido rechazada varias veces, provoca un deslumbramiento general. La película dará la vuelta al mundo,[3] y el mismísimo Eisenstein reconocerá la deuda del cine soviético para con Flaherty.

Anteriormente ya existía, es verdad, un cine con aspiraciones etnográficas. Edward S. Curtis, fotógrafo americano conocido por sus retratos de amerindios, había dirigido en 1914 una película sobre los indios de la isla de Vancouver (Canadá). Sin embargo, *In the Land of the Head Hunters* presentaba una visión mitológica servida por una reconstitución anacrónica pero cómplice, y todavía se basaba en los cuadros.

No es que las obras de Flaherty prescindieran de los artificios de la reconstrucción (en parte, esto se debe a su encuentro con Curtis). En 1913, Robert Flaherty, joven prospector, había rodado ya más de 15.000 metros de película sobre los inuits, sin sentirse satisfecho. Junto a Curtis descubrirá la doble y paradójica necesidad de hallar un hilo narrativo que implique a los hombres que filma y, a la vez, de no filmar desde el punto de vista occidental, sino desde el de los inuits. ¿El inconsciente le traiciona? En 1916, Flaherty prende fuego accidentalmente a ese primer material en fase de montaje.

Gracias al compromiso financiero de la casa Revillon, peletero francés afincado en Nueva York, Flaherty saldrá dos veces más de viaje, en 1920, y, sobre todo, en 1921. Será entonces cuando descubra su verdadero camino.

En su anhelo por captar la vida en toda su originalidad, Flaherty no se contentará con aventurarse por regiones ásperas y lejanas al encuentro de sociedades que hayan preservado una virginidad primitiva; de hecho, llega al extremo de resucitar prácticas ancestrales abandonadas y de preparar numerosos planos según su propia conveniencia. Sin contar con que cada película reposa sobre los hombros de un personaje principal y su familia, cuyos hechos y gestos son guionizados en torno a un relato de lucha por la supervivencia.

No obstante, pese a todos esos pactos con la realidad, la película no deja de ofrecer a la mirada una presencia inédita. Esto se debe al modo en que Flaherty va inventando el filme durante el rodaje, como nadie lo había hecho antes.

Pertrechado con dos cámaras, un generador, un laboratorio de campaña y un proyector, Flaherty pasa un total de quince meses en compañía de Nanuk y los suyos. Vive con ellos, comparte sus condiciones de vida, crea una complicidad con los cazadores. Hasta el extremo de que éstos, no contentos con guiarle, le ayudan a desmontar y limpiar las cámaras o a revelar los *rushes*. O lo que es lo mismo: se convierten en intérpretes de su propia vida cinematográfica, y no sólo en objetos de curiosidad. Además, aunque los gestos de Nanuk sean ya entonces anacrónicos (lo cual es todavía más flagrante en el caso de *Hombres de Arán*), Flaherty se limita a filmar la vida cotidiana: la construcción del iglú, la caza de la foca, las comidas, el sueño, el frío.

El filme se va buscando a sí mismo, se inventa, se revela desde el interior de una experiencia cotidiana así como desde el interior de las imágenes. Flaherty filma sin parar, contempla una y otra vez los *rushes* que va acumulando (docenas de horas tiradas bajo las luces bajas del sol ártico). Y el montaje, aunque respetuoso con una concepción heroica del relato, busca más la intensidad del momento que el significado de la acción.

---

[3] Prueba de este éxito, los bombones helados del entreacto se convertirán en «esquimales», también llamados en Alemania y la URSS «nanouks», o «eskimopie» en Estados Unidos.

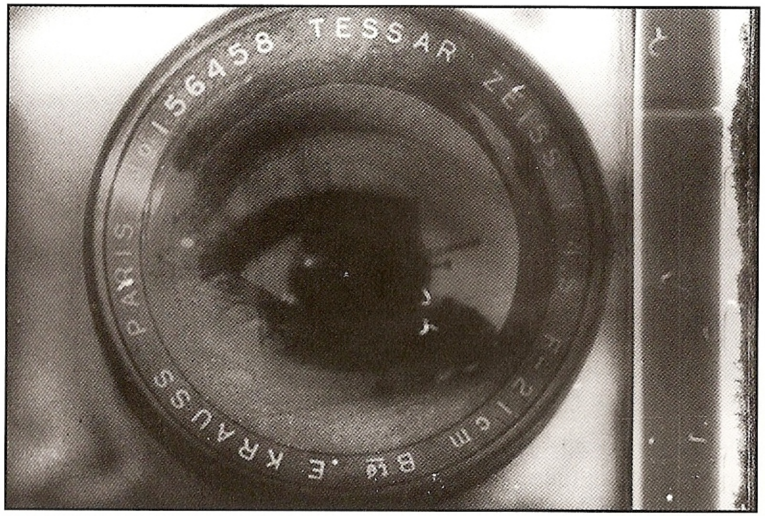
Lo que surgirá finalmente de todo ello es la fragilidad de una vida humana perdida entre dos inmensidades, la tierra y el cielo, y sometida a unas leyes primitivas que han tenido que refugiarse en la naturaleza. No estará de más señalar, por otra parte, que Flaherty rueda en un mundo agitado por una guerra mundial que ha aniquilado poblaciones enteras. La crueldad que asoma por las imágenes de la película está a la medida de una depredación no sólo vigente en la historia, sino también en la naturaleza, y que el hombre debe afrontar.

La revolución: Dziga Vertov

En fase con la efervescencia de la revolución soviética, *El hombre de la cámara* (Chelovek s kinoapparatom, 1929) abre la vía tanto a un cine de investigación, experimental, como a una práctica documental liberada de la carga del «tema a tratar». En 1929, Vertov demuestra que el cine se inventa a partir de sí mismo, a partir del dominio de sus propios recursos técnicos y de la promesa que conlleva de una percepción distinta, de una comprensión distinta del mundo, hasta entonces impensable.

El hombre de la cámara sigue un doble hilo: la progresión de una jornada en una gran ciudad y el proceso de elaboración de la película que estamos viendo. La fabricación del filme —rodaje, montaje, proyección— es inseparable de los movimientos anónimos de la ciudad, de las circulaciones de móviles y de desconocidos, de la producción industrial, de la disciplina de los cuerpos y de su erotismo, e incluso de la vigilia, del sueño y de la ilusión. Todo es una misma energía puesta a trabajar.

Se está produciendo una mutación, como demuestra el plano final del cine-ojo (un ojo y una óptica fotográfica en sobreimpresión). Una nueva forma de subjetividad se perfila, completamente autónoma y anónima. El automatismo de la máquina cinematográfica responde a la autonomía del colectivo. En adelante, nuestra conciencia será mecánica, y por lo tanto sólo el cine podrá generar su verdad, y lo hará mediante sus medios específicos, desde las tomas con cámara oculta a los trucajes, pasando por la operación —clave— del montaje.



El hombre de la cámara (Chelovek s kinoapparatom, 1929), Dziga Vertov. El cine-ojo, o cómo el ojo se vuelve mecánico y la máquina vidente.

Vertov abordó la práctica del montaje a la vez como poeta y como revolucionario. Como poeta, tras un año de ensayos con montajes sonoros, realizados a partir de ruidos y palabras registrados en un fonógrafo (1917);[4] como revolucionario, en contacto con el montaje de actualidades para el primer noticiario del gobierno de los *soviets*, el *Kino-Nedelia*, Cine-Semana (1918-1919). La necesidad de paliar la escasez de película obligaba a tomar planos prestados de otras películas, o a reutilizarlos de una película a otra. En la mesa de montaje, Vertov descubre una nueva forma de unir dos planos, que no se basa en la continuidad de una acción sino que procede de una asociación, de una aproximación, de una confrontación.

---

[4] De manera análoga al programa futurista de Marinetti. Recordemos que Dziga, «trompo», y Vertov, derivado de «rodar, girar», es el seudónimo de Denis Kaufman.

Vertov explora esas potencialidades mientras va elaborando, en 1922-1924, los 23 números de la revista *Kino-Pravda*, cine-verdad, cuyo título está tomado de la revista fundada por Lenin en 1912. En esa época es cuando formula su teoría del *Kino-Glaz*, el cine-ojo, partiendo de la superioridad perceptiva atribuida a la óptica fotográfica (en comparación con las imperfecciones del ojo) y de la movilidad de la cámara, antes de realizar una película con ese título, en 1924, junto al grupo de los Kinoks.[5]

Como subraya Georges Sadoul, la noción de cine-verdad no aparece como tal en la pluma de Vertov hasta 1940. En realidad, Vertov privilegia las nociones de cine-ojo y la idea concomitante: captar «la vida de improviso». O, en otras palabras, Vertov presupone que la verdad está incorporada en las cosas, y las cosas son signos en sí mismas. Por eso no hay subtítulos en *El hombre de la cámara*.

Dos consecuencias prácticas se derivan de este hecho.

Por un lado, la toma de vistas depende de una mera competencia técnica, que puede alcanzar el virtuosismo, como atestiguan las acrobacias del cameraman. Sólo el montaje guía la realización del filme. No es sólo que el montaje sea el momento de analizar el plano, su pertinencia y su capacidad expresiva; es que el rodaje de un plano depende, ya de por sí, de una decisión de montaje.

Por otro lado, la ambición de captar la vida de improviso, es decir, siguiendo los azares de los seres filmados, responde a la idea de que la cámara no debe alterar la singularidad del gesto. Se trata tanto de revelar el carácter único de ese gesto como de poseer un arma de combate al servicio de la verdad revolucionaria: es posible, por ejemplo, sorprender a un banquero mientras comete sus bajezas. Los Kinoks llevan esta exigencia hasta el extremo de organizar diversiones para poder captar las reacciones «espontáneas» de aquellos a quienes filman.

El advenimiento del hombre nuevo arraiga en el ámbito de un medio que se disputan poetas y tiranos. Estos últimos sólo ven en él un instrumento de propaganda (herramienta de educación, medio de control), mientras que los primeros intuyen todas sus promesas. Éste es el horizonte de los debates que agitan la época, y que conducen al rechazo de una forma de ficción juzgada caduca en beneficio de un cine surgido de la vida real. Cuando, cuarenta años después, en el entusiasmo de mayo del 68, un grupo de cineastas se bautice como Dziga Vertov, aspirarán a encender esa misma llama.

Territorios de la investigación documental

Tres grandes ejes

Con el desarrollo de la industria del cine como medio de representación y comprensión del mundo, se plantea la cuestión del estatuto de lo que muestran las películas. Toda una cara del mundo permanece ignorada, como revelará brutalmente la crisis de 1929. Pueden identificarse en este sentido tres grandes orientaciones, en ocasiones limítrofes. Los cineastas harán del documental el lugar de una toma de conciencia del mundo, de sus múltiples niveles de realidad, de una forma que ni las actualidades, demasiado elípticas, ni la ficción, demasiado artificial, los presentan a los espectadores.

Unos consideran a la cámara como un dispositivo de percepción que los aproxima a una experiencia poética del mundo. Otros la convierten en una vigilante herramienta de observación social. Y otros, por último, ven en ella el medio de alcanzar experimentalmente nuevas figuraciones. Todo esto viene a menudo acompañado de un compromiso político. Lo que está en juego no es poco, porque se trata de llegar a un público *a priori* ganado por la fábrica de sueños.

Horizontes lejanos

Aquello que en un principio permitió que el documental pudiera ser negocio, esto es, la visión de una naturaleza salvaje e indígena, perdurará, pero sin escapar a su sello colonialista, entre la explotación y el exotismo. Las películas de la selva de Alfred Machin en los primeros años diez, *La Croisière noire* (1925), de Léon Poirier, o las películas de Martin y Osa Johnson a través de los mares del Sur y luego de las tierras africanas (*Simba*, 1928) en los años veinte, no evitan los clichés de una representación espectacular de la naturaleza. En este sentido es sintomática la doble carrera de Ernest Schoedsack y Merian Cooper: tras ejercitarse practicando una forma de documental estructurada por la conducción de un relato atractivo para conjurar el temor a los tiempos muertos (*Grass/Exode*, 1926), acabarán escenificando la jungla, al realizar en 1933 la más célebre de sus obras, *King Kong*. De paso, estarán revelando una dimensión esencial de la ficción: el relato de la reducción de una monstruosidad original. Se desvela aquí el núcleo simbólico de la oposición de Hollywood al documental: algo monstruoso anida en lo real, empezando por su carácter incontrolable.

---

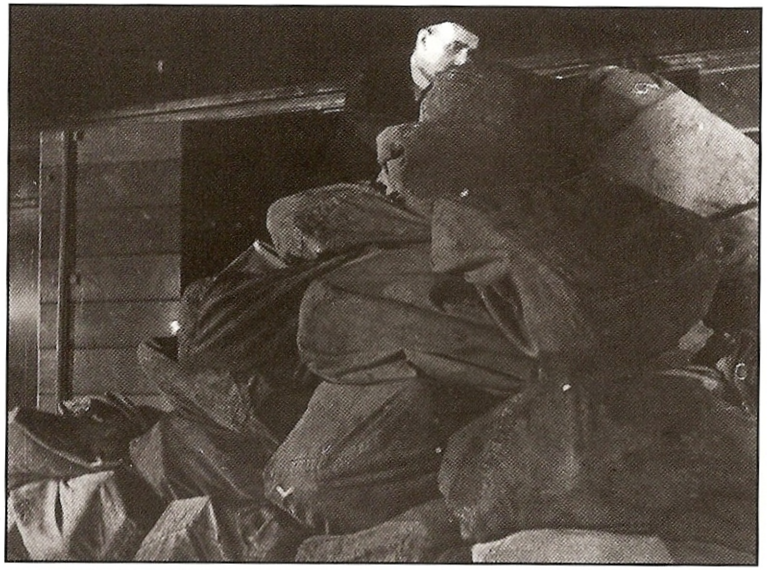
[5] Que en sus inicios sólo contaba, además de Vertov, con su mujer Elizoveta Svilova, montadora, y su hermano Mijaíl Kaufman, operador.

Lejos de los safaris, único en su género es el camino emprendido por Jean Epstein, quien, en busca de una nueva vía que lo aleje del formalismo, parte hacia las costas bretonas para filmar el mar. *Mor'Vran* (1931) se nutre de la contemplación de la naturaleza tal y como el cine soviético supo captarla, con sus variaciones atmosféricas. Probablemente la película influyera en la limpidez de *Hombres de Arán* (1934), que Flaherty tardó tres años en realizar. En estos dos casos ejemplares, el documental no designa otra cosa que un dispositivo de rodaje mediante el cual el cineasta trata de someterse a un movimiento telúrico que lo sobrepasa. No se trata de descifrar un sentido oculto, sino de experimentar una sensación. Una película es el momento de una experiencia. Los cineastas no cesan de reaprenderlo.

El desarrollo del documental social

Un ejemplo tipo: John Grierson

Paradójicamente (y no sin ambigüedades), las huellas que John Grierson



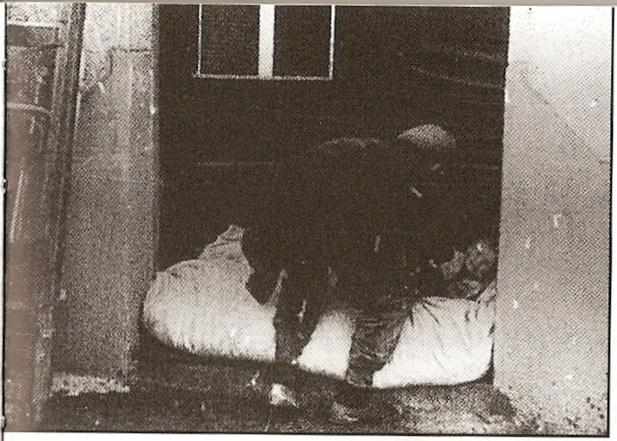
Night Mail (1936), Basil Wright y Harry Watt. En la sombra y el anonimato, el tren correo une las ciudades como las películas unen a los hombres.

ha dejado en la historia del documental no son tanto el resultado de sus películas (escasas en número) como del alcance de su acción militante. En 1929, su *opera prima* señala el nacimiento de lo que posteriormente será el modelo británico. *Drifters* describe la campaña de pesca del arenque al bou. Filmada en planos breves, asocia en una misma presencia los gestos de los pescadores, los movimientos de las máquinas y el vuelo de los pájaros. La vida laboriosa y las evoluciones de la naturaleza participan de una misma energía, la de la producción gris de las riquezas —económicas y morales— de un país en horas bajas de reconocimiento (y en horas bajas como Imperio). Reconocemos aquí una doble herencia, explícitamente asumida (no sin críticas) por Grierson en numerosos textos: de Vertov, por la lección de montaje; de Flaherty, por el sentimiento poético del mundo; y de los dos juntos, por la atención prestada a los hombres.

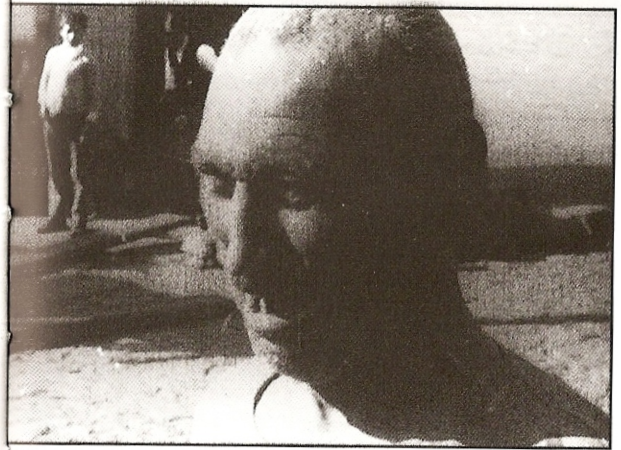
Al mismo tiempo, Grierson inaugura un modelo que reaparecerá con frecuencia en el futuro, empezando por el Office National du Film Canadien cuya creación supervisó él mismo (1939). Este modelo llegará a influir en las futuras televisiones de servicio público. Porque *Drifters* también es fruto de la implicación del gobierno británico a través de dos organismos oficiales: el EMB, Empire Marketing Board, que tutela el comercio de las colonias y, luego, a partir de 1933, el GPO, General Post Office. Gracias a este excepcional apoyo financiero, Grierson levanta un verdadero taller de producción que se ocupa desde la formación de técnicos a la distribución de las películas. En diez años se producen más de cuatrocientos filmes sobre los más variados ámbitos de actividades (industrias, agricultura, higiene, etc.), sin llegar a entrar, no obstante, en los circuitos comerciales. La gran mayoría de ellos se distribuye a través de redes no comerciales (fábricas, colegios, asociaciones), que pese a todo implican a un amplio público.

En este sentido, las propias películas pasan a ser vínculo entre los hombres, unen ciudades y clases igual que el tren correo une Inglaterra y Escocia, como cuenta el hermoso filme de Basil Wright y Harry Watt, *Night Mail* (1936), una de cuyas escenas aparece escandida por un poema de W. H. Auden. *Industrial Britain* (1933), de Flaherty (invitado por un Grierson a la vez fascinado y contrariado por el tiempo que el maestro tarda en realizar el filme); *North Sea* (1938), de Harry Watt (sobre el guiado por radio de los bous) son algunas de las cintas más representativas de esta idea de una comunidad de los hombres, de una interdependencia general.

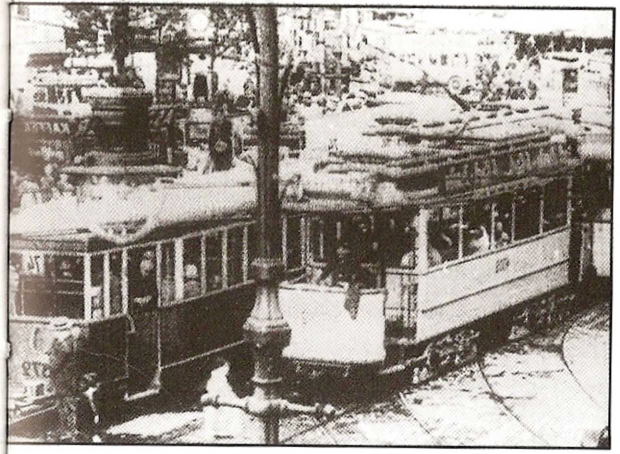
Nos hallamos aquí en la encrucijada entre exigencia política e inquietud estética. La voluntad de ir al encuentro del mundo real, de dar una imagen de los seres anónimos que constituyen la vida cotidiana de un país, toma finalmente los acentos de una exhortación a la unión nacional.



Borinage (1934), Joris Ivens y Henri Stork. Dejar de vivir en la ilusión, contemplar la miseria cara a cara.



Douro, Faina fluvial (1929), Manoel de Oliveira. En la calle hay hombres; detengámonos para contemplarlos.



Berlín-Sinfonía de una gran ciudad (1927), Walter Ruttmann. La ciudad vive al ritmo de una rima eléctrica.

Propaganda y compromiso

La figura del «medio» (del entorno) da sentido a las actividades sociales. Dicha figura domina todo el documental social de esta época. El cine tiene la virtud de poder asociar lo que hasta entonces aparecía disperso, carente de vínculos de unión. De todos modos, la propaganda (el término es entonces el equivalente de nuestra «comunicación», tiene una connotación peyorativa pero es de uso corriente) se mantiene en el umbral de la educación cívica. Esta deriva instrumental es típica de todo un cine documental desde el momento en que aspira a una misión social. Deja de contemplar para empezar a prescribir, hace de la película un lugar idealizante donde en vez de explorar vínculos éstos se tejen artificialmente.

Es lo que ocurre con el más célebre de los (por otra parte escasos) filmes institucionales realizados en Estados Unidos, *The River* (1937), de Pare Lorentz. Encargado por la Farm Security Administration, el filme tiene por objeto apoyar la política de Roosevelt para relanzar la economía del valle del Mississippi mediante la construcción de embalses que deberán devolver la prosperidad a la zona. Pare Lorentz formará parte del grupo congregado en torno al fotógrafo Paul Strand, que creará, con el apoyo, entre otros, de John Dos Passos, una estructura de producción denominada con acierto Frontier Films, cuyas actividades documentales cesarán con la guerra y cuyos miembros serán perseguidos por el maccarthismo. En el marco del naciente cine militante será donde encontremos la película que afronta la realidad más áspera: *Borinage* (1934), de Joris Ivens y Henri Stork, rodada clandestinamente, un año después de una huelga dura. Los dos cineastas filman la miseria, las expulsiones, la represión. Treinta y cuatro minutos que muestran la cara oculta de la economía occidental como nunca se había visto. La película comienza precisamente relacionando las huelgas americanas violentamente reprimidas un año antes y la irracionalidad de una economía mundial que destruye sus producciones para mantener las cotizaciones bursátiles. Esta capacidad de relacionar lo que está alejado, de mostrar diáfanamente lo que separa dos planos, asegurará siempre a estos documentales un lugar en las salas, aun a riesgo de una prohibición que, de hecho, subrayará aún más lo que está en juego.

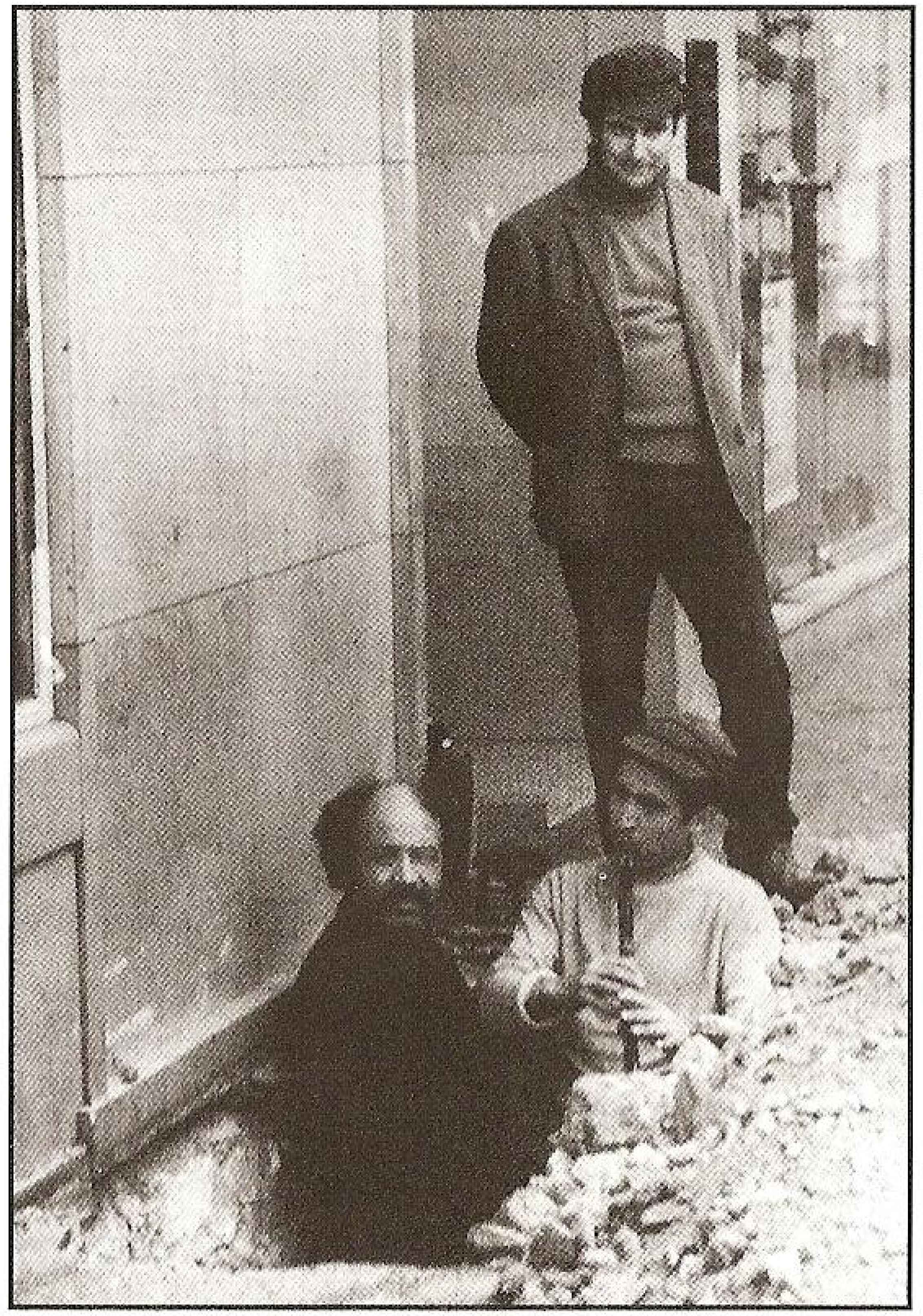
El nuevo mundo

A menudo inspirados por Vertov, igualmente próximos a un cine «de vanguardia», muchos cineastas, a finales de los años veinte, ven el cine como el medio visionario de la época, capaz de percibir las energías de la gran ciudad, sus percusiones, sus destellos. En vez de ir en busca de tierras vírgenes o de desvelar el rostro oculto del orden económico (lo que con tanto rigor describe Georges Lacombe en *La Zone*, 1928), hacen de la jungla de las ciudades su territorio. Es la época de las sinfonías urbanas. *Berlín-Sinfonía de una gran ciudad* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, 1927), de Walter Ruttmann, es el filme faro, un año después de *Moskva* (1926), de Mijaíl Kaufman (hermano de Vertov). *Douro, Faina fluvial* (1929), primera película de Manoel de Oliveira, es del mismo género. *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti,[6] menos volcánica, recoge los destellos de la jornada de una muchacha y de una anciana a lo largo de las horas.

Sólo Jean Vigo será capaz de conciliar los poderes del cine con una crítica social acerba en *À propos de Nice* (1930), que rueda con Borís Kaufman (¡el otro hermano de Vertov!) como operador. En ella, inventa una fórmula que todavía hoy sigue conservando su eficacia: el «punto de vista documentado», que nos recuerda que la confrontación con lo real es el principio mismo del rodaje. Lo que podría pasar por una interpretación poética arbitraria (el juego de contrapicados, la asociación fortuita de planos elocuentes, la rítmica carnavalesca) no pierde de

---

[6] Invitado por Grierson, realizará *Coal Face* (1936) para el GPO.



Place de la République (1974), Louis Malle. El cine es un trabajo como cualquier otro. Profundizar o tener los pies en la tierra, todas las metáforas son posibles.

vista su anclaje político (la confrontación de ricos y pobres). Esta interpretación es el signo de una mirada asumida, la impronta del autor que firma su obra. Lejos de las alegaciones de neutralidad del documental, sólo una forma singular, que rehúya todas las convenciones, puede dar a leer algo de la realidad.

El punto culminante de este cine que se zambulle en la gran ciudad para hacer suyas sus intensidades es probablemente *Menschen am Sonntag* (1929), donde Robert Siodmak y Edgar Ulmer hacen del documental el renacimiento de la ficción.[7]

---

[7] Véase documento, pág. 86.

Capítulo 2

Un nuevo gesto

El estado de las cosas

Salir de la guerra

La Segunda Guerra Mundial transforma la relación que todos, cineastas y espectadores, mantienen con el cine. Presentándose con la máscara de una supuesta neutralidad de los hechos (como si un punto de vista no dependiera de una forma de planificar el acontecimiento, de interpretarlo), actualidades y noticiarios manifestaron su carácter falsificador. Nada los diferenciaba, entonces, de la propaganda. Esta última, por otra parte, no ha dejado de recurrir al cine para reforzar su credibilidad, construyendo una representación del mundo que obedezca a las reglas de los grandes relatos de ficción.

Ello se aprecia muy bien en la célebre serie destinada a promover la entrada en guerra de Estados Unidos, *Why we fight* (Por qué luchamos), coordinada por Frank Capra. Son películas de montaje creadas a partir de planos procedentes de fuentes diversas (noticiarios aliados, propaganda enemiga) y con un comentario didáctico como hilo conductor. Por ejemplo, *The battle of China* (1943) sigue fielmente el modelo de la conquista del Oeste.

Así las cosas, esta empresa aparece como contraplano a la gran operación de embellecimiento a la que se consagró Leni Riefenstahl, en colaboración con Hitler y Albert Speer, el arquitecto de las ceremonias nazis. Imposible olvidar que *Olympia* (1938) no es otra cosa que una película de encargo que exhibe todos los cánones de una estética musculosa presta a sacar la artillería.

Esta cuestión de la verdad de las imágenes es característica del siglo; es todo el problema de la información, de nuestra forma de conocer el presente. Resurgirá en varias ocasiones: ante las imágenes llegadas del bloque soviético y también ante las imágenes de la CNN, la cadena de información de la televisión norteamericana, de las últimas guerras «quirúrgicas». Podría enunciarse una especie de ley al respecto: en cuanto una imagen viene con la etiqueta de objetividad (por su dispositivo de enunciación, por su comentario), podemos estar seguros de que está siendo empleada como cebo.

Nuevos interrogantes

¿Cómo captar lo real en el momento mismo en que se manifiesta? ¿Cómo mirar las imágenes que nos traen el ruido y la furia del mundo? ¿Qué plano de existencia consigue revelar una película? Con estas grandes preguntas como telón de fondo, el documental levanta el vuelo durante los años cincuenta. Se constituirá, si no como un dominio propio (la tentación de erigir especificidades siempre es grande), sí al menos como lugar privilegiado de aprehensión de la crisis de la representación del mundo.

Pour la suite du monde (1963), Pierre Perrault. ¿Cómo viven los hombres en grupo? ¿Qué significa pertenecer a una misma comunidad? ¿Cuál es la naturaleza del vínculo que los une?

Como escribe con gran acierto en 1946 Alfred Döblin,[1] dando la vuelta al presupuesto tipológico de los retratos fotográficos de los *Ciudadanos del siglo XX*, de August Sander (del que prologó una selección en 1929): la fisonomía es una «máscara».

O dicho en otros términos: el criminal no lleva su crimen escrito en el rostro. Desde el momento en que no hay evidencias, se plantea la cuestión del tipo de representación que se da de la realidad y, para ser más exactos, de la forma mediante la cual la realidad accede a lo visible. Al tomar la vía del documental, los cineastas se convertirán en historiadores del presente.

El cine en presente

El sentido del directo

El nacimiento del cine directo no puede cifrarse tan sólo en la apari-

---

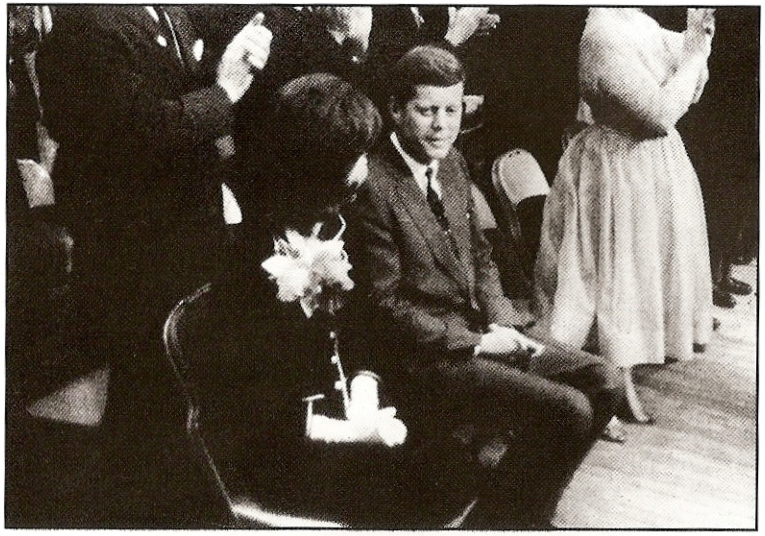
[1] El autor de *Berlin Alexanderplatz* (1929).

Regard sur la folie (1962), Mario Ruspoli. Mirar, es decir, acercarse, acercarse a los puntos de ruptura, a las líneas de fuga como la locura.

ción de cámaras nuevas. Una estética nueva no se explica por meras razones técnicas, hace falta que se identifiquen nuevos horizontes. Alexandre Astruc, en «Naissance d'une nouvelle avant-garde» (1948), reivindica su anhelo de una *caméra-stylo*, de la que nuestras pequeñas cámaras domésticas son el lejano avatar.

Una vez ha sido experimentado, un invento actualiza posibilidades inéditas. Por ejemplo, rodar sin guión (como no se cansan de repetir numerosos realizadores fascinados por esta libertad, que no tiene nada de facilidad) obliga a cada cual no sólo a definir su propia manera de trabajar (método, trayectoria, dispositivo) sino a abrirse a todos los accidentes, a dejarse arrastrar en una dirección imprevista. Precisamente es la aventura del rodaje lo que constituye la energía de este cine.

En cuanto a la imagen, el 16 mm es un formato que existe desde los años veinte (cine-Kodak, 1924). Más reciente es la manejabilidad de la cámara, su ligereza, que permite llevarla al hombro. La verdadera innovación técnica es la invención, en 1953, de un magnetófono portátil de cinta magnética, el famoso Nagra (Nagra significa «registrará», en polaco). Este aparato se sincronizará con la toma de imágenes a partir de 1958. La palabra se hace protagonista.



Primary (1960), Richard Leacock. Siempre hay que tratar de penetrar en el modo en que el poder se escenifica a sí mismo.

El cine directo se desarrolla en la encrucijada de varias experiencias conjuntas. Por un lado, la de los cineastas canadienses en la órbita del Office National du Film. *Pour la suite du monde* (1963), de Pierre Perrault, será entonces un referente clave. Su operador, Michel Brault, es un enlace con los cineastas que, en Francia, experimentan esta forma de trabajar: Jean Rouch, Mario Ruspoli (*Regard sur la folie*, 1962). En Estados Unidos el movimiento cristaliza en torno a un colectivo en el que encontramos al operador de *Louisiana Story*, Richard Leacock (*Primary*,

Gimme Shelter (1970), Albert y David Maysles. He aquí lo que todos querían ver: el hombre detrás de la máscara del mito, el filme detrás del circo del cine.

1960), Don Alan Pennebaker (*Don't Look Back*, 1966) y los hermanos Albert y David Maysles (*Salesman*, 1969).

De todos modos, esta proliferación entusiasta no debe ocultar su simultaneidad con el desarrollo de la televisión, entonces a la busca de sus señas de identidad y que acoge con los brazos abiertos a cineastas capaces de rodar de prisa y sin guión (eterna cantinela). Asimismo, la unificación de numerosos cineastas bajo una etiqueta federativa («el directo») no debe llamar a engaño: hay tantas actitudes como participantes en el juego.

La gran novedad de la cámara al hombro y del sonido sincrónico es la de poder incorporarse al acontecimiento filmado. La realidad no se recrea ante la cámara como una escena ante un espectador. Merced a su nueva autonomía, la cámara puede llegar al corazón del acontecimiento. Aunque no por ello deje de influir en su desarrollo, se gana así la tensión de un presente captado en su surgimiento. En adelante, el filme será la huella de un encuentro con una situación que, por así decirlo, resulta «precipitada» por el rodaje.

Les Maîtres fous (1954), Jean Rouch. El cine, arte de la posesión.

Las consecuencias son de varios órdenes.

La duración de los planos depende de la escena filmada. Como la cámara se adentra en el suceso para captar la lógica de su movimiento, los planos y las secuencias irán ganando cada vez más longitud, a veces hasta confundirse entre sí (es el mítico plano-secuencia). Al mismo tiempo, queda claro que la realidad no se da en su inmediatez, sino que es inseparable del modo en que la captamos. Ése es el motivo de que los cineastas integren en sus películas el dispositivo de su propio rodaje, es decir, que nos indiquen cuál es su situación. La película deviene así, explícitamente, un modo de intervención sobre la propia realidad. La transformación que conlleva este hecho provocará que al documental se lo llegue a identificar con un simple directo.

Un gesto fundacional

El cine poseído: Jean Rouch

En 1949, *Rendez-vous de juillet* pone en escena a un joven etnólogo que se esfuerza por ir a rodar una película en África. A Jacques Becker el cine etnográfico le parece una promesa de futuro. En la hora del neorrealismo, el ex ayudante de Jean Renoir registra un rasgo definitorio del cine directo: su dimensión etnográfica, en el sentido amplio del término, por cuanto se trata siempre de ir al encuentro del otro en su radical dimensión ajena, habite en un país lejano o a la vuelta de la esquina. Soplan los primeros vientos de la Nouvelle Vague.

Ese mismo año 1949, uno de los primeros cortometrajes de Jean Rouch es premiado en el Festival du Film Maudit de Biarritz. Su título, *Initiation à la danse des possédés*, suena como una definición de un método que su autor irá profundizando película a película: formar parte del acontecimiento, participar en el rito. El filme es uno de los componentes del trance.

En 1954, *Les Maîtres fous* desencadena una encendida polémica. La cinta muestra un ritual hauka (Ghana) en el que los participantes encarnan el papel de sus amos (cabo, capitán, gobernador...) y devoran a un perro para exorcizar el delirante colonialismo que los vampiriza. La película está compuesta de planos breves (hay que dar cuerda a la cámara cada 25 segundos), y el sonido se ha grabado aparte, en cintas de media hora de duración. El cine directo es, antes que nada, la afirmación de una copresencia del cineasta con lo que filma. Pero no una fusión. Toda la paradoja de Jean Rouch reside ahí, en ese lugar que es como un punto ciego: continúa siendo occidental (él mismo nos cuenta cómo descubrió *a posteriori* que su presencia había modificado ciertos ritos) sin por ello entrar a formar parte de la galería de amos. Ese punto ciego es, precisamente, el del encuentro entre dos mundos heterogéneos.

Le Joli mai (1962), Chris Marker y Pierre Lhomme. ¿En qué piensan los habitantes de las ciudades? Son esos pensamientos los que hay que escuchar, porque nos transmiten una verdad sobre nuestra manera de habitar el mundo.

Por otra parte, estas limitaciones técnicas hacen que Jean Rouch invente un dispositivo de voz en *off*: un comentario en directo de las imágenes, no desde las alturas de un saber didáctico, sino más bien como un hombre de radio o un narrador de cuentos se dirigirían a un auditorio. Rouch recuperará este dispositivo en *Moi, un noir* (1958), confiando esta vez el comentario en directo a uno de los actores africanos de la película. Este juego entre las imágenes y la voz tiene el efecto de proyectar al espectador en el doble presente del acontecimiento y de su relato. Basta con pensar en el modo en que Robert Bresson (*Diario de un cura rural* [Journal d'un curé de campagne, 1951]) o François Truffaut (*Jules y Jim* [Jules et Jim, 1961]) se sirven de la voz en *off* para comprender que semejante concepción del directo crea un imaginario.

En 1961, Jean Rouch desplazará este trabajo de campo al territorio parisino y realizará, junto a Edgar Morin, *Chronique d'un été*, recorrido descriptivo por la sociedad francesa del momento.[2]

---

[2] Véase documento, pág. 84.

Daguerréotypes (1975), Agnès Varda. Dar finalmente una imagen a todas esas vidas silenciosas.

En los límites del directo

En su ir al encuentro de los otros, sean próximos o lejanos, esta nueva manera de trabajar tiene por objeto cuestionar el lugar que cada uno de nosotros ocupa en el mundo; aspira a deconstruir sus evidencias, a desplegar lo que en él haya de inesperado.

Se atribuye al documental el don de tocar puntos sensibles. Tan pronto se desplaza a zonas candentes, junto a quienes padecen los horrores de la pobreza, como apunta a núcleos invisibles: masas grises y anónimas sin voz. En el fondo, son todos aquellos a quienes llamamos «la gente», «los excluidos», los que no tienen otra imagen que la que les da la pantalla del televisor. Si el gesto es efectivamente político, es porque ya desde el principio se anuda a partir de una inquietud; si no, estas películas no serían más que mensajes y eslóganes. Así sucederá con la fugaz tentativa, a finales de los cincuenta, del Free Cinema. Este último se plantea a contracorriente de los postulados del documental institucional del GPO y se pone del lado de una clase obrera escindida de la sociedad inglesa para mostrarnos sus realidades cotidianas (*We are the Lambeth boys* [1959], de Karel Reisz).

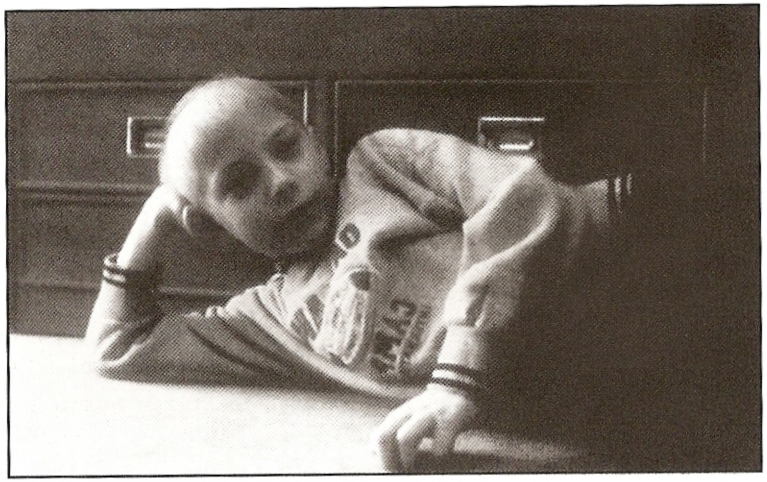
El documental no es el reportaje. Aunque recurran a las mismas técnicas. El reportaje se caracteriza por su inmediatez: registra una acción sin tratar de saber qué sucede ni cuáles son sus repercusiones, aún menos cómo se origina. A menudo acompañado de una comentario «desde arriba», el reportaje «trata su tema» dictando lo que hay que entender, y de este modo relegando los planos a un rol puramente ilustrativo. En cuanto a las supuestas «entrevistas» de que a menudo se acompaña, someten al testigo (o al invitado, en el caso de los *reality shows*) a las preguntas de un «entrevistador» que espera de él una respuesta programada, resumida en su expresión más esquemática. El documental, por el contrario, tratará de desplazar las falsas evidencias, de interrogar a las certidumbres aparentes, de replantear los acercamientos a la realidad.

¿Qué tal?

Salir a la calle

Las películas nos permiten seguir las mutaciones de una sociedad, descubrir cómo las vidas cotidianas atraviesan los remolinos de la historia y forman la espuma de los días.

En 1962, tras el fin de la guerra de Argelia, Chris Marker repite la experiencia de *Chronique d'un été*, y recorre París en primavera con su operador y correalizador, Pierre Lhomme. La pregunta que plantean al hilo de los encuentros (algunos preparados, otros azarosos) es existencial: «¿Es usted feliz?». De un barrio a otro, *Le Joli mai* traza el mapa de una capital en plena transformación, donde los sueños de la palabra (en 16 mm y sonido sincronizado) buscan un camino a través de las calles (en 35 mm).

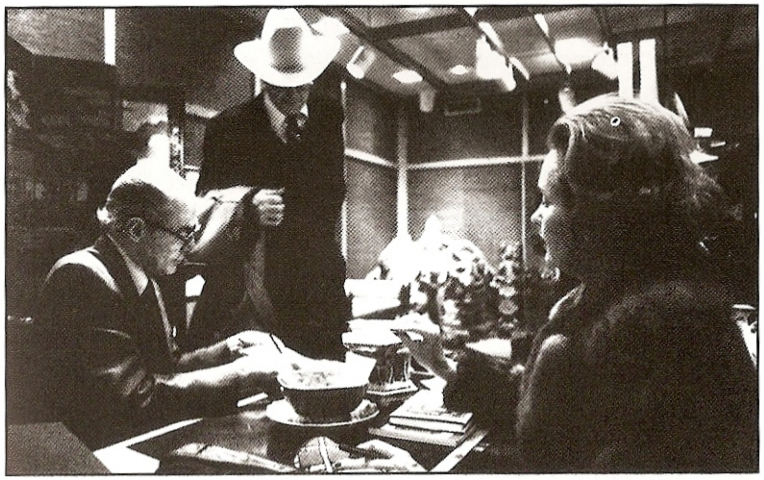


Et la vie... (1991), Denis Gheerbrant. Ponerse allí donde se enfrentan vida y muerte, escuchar las palabras que desde allí gotean.

Diez años después, en *Place de la République*, Louis Malle sigue los mismos parámetros cuando se pasea durante diez días por el corazón de París, en tiempos de la liberación sexual, buscando a alguien con quien hablar. La república a la que toma el pulso esgrime como bandera una libertad bulliciosa y a veces maliciosa, como cuando alguna transeúnte toma el relevo del cineasta para continuar la película. Filmada con dos cámaras que no se esconden y que no temen invadir el campo de la otra, *Place de la République* filma el tránsito del testigo, capta el vínculo que, subterráneo, discurre entre los apresurados paseantes.

Las vidas silenciosas

En la misma época, Agnès Varda se lanza a explorar su propia calle, en un perímetro de 90 metros, que es la longitud del cable que la une a su contador eléctrico. A través de los retratos de pequeños comerciantes y artesanos se perfila la pintura de un país inmóvil, en el que ni el tiempo ni las revoluciones han dejado huella. Salvo que ésta sea el silencioso rastro de un mutismo que roza la locura. *Daguerréotypes* (1975) saca a la luz unas vidas que se han instalado en una forma de ausencia, donde a todos les resulta difícil contestar a la pregunta: «¿Cuál es su sueño?», si no es diciendo: «Ninguno». El sueño tiene como colofón un espectáculo de magia donde los pases de manos (la multiplicación de billetes como pequeños panes) muestran cómo esas vidas se disuelven en la cotidianidad.



The Store (1983), Frederick Wiseman. Observar cómo funcionan los engranajes cotidianos de una sociedad neurótica.

Cuando en 1987 Alain Cavalier emprende la serie *24 portraits* (1987-1990) sobre mujeres que desempeñan pequeños oficios en vías de extinción, el autor va en busca de existencias parecidas. La mujer que hace dobladillos y su piedra escondida, la señora de los lavabos y su planta verde, la planchadora y sus planchas de otro tiempo forman, junto a todas sus colegas, una galería de minuciosos retratos. Cada filme condensa una vida en pocos minutos. Pero aunque en muchos casos ellas pongan buena cara, sus manos delatan las marcas del trabajo que sin cesar ha desfilado entre sus dedos. Y, al mismo tiempo, todas ellas componen, a base de pequeñas pinceladas, el retrato del propio cineasta, como en un espejo. Al final de *La Repasseuse*, el cineasta filma sus propias manos y concluye: «El cine también tiene sus herramientas, sus planchas: la cámara y el magnetófono. El cineasta no los manipula. Necesitaría cuatro manos y dos cabezas. A veces sueña con hacerlo». El sueño se hará realidad pocos años después. La cámara DV le liberará de todo equipo, y Alain Cavalier va tejiendo sus películas al hilo de los encuentros. *La Rencontre* (1996), *Vies* (2000) presentan el color de una reconciliación con lo que el cine puede hacer a escala de un hombre: que coincidan para uno los trabajos y los días.

Sin techo ni ley

Cuando Denis Gheerbrant realiza en dos años *Et la vie...* (1989-1991), se planta directamente ante un mundo en ruinas. Rodando también en solitario, con cámara al hombro (vídeo, Betacam), el cineasta recorre una región fragmentada, donde los hombres se diseminan en una vasta periferia devastada por la economía del desempleo. Y no obstante, hablarse es allí lo más fácil del mundo: basta con que uno se tome el tiempo de detenerse. Lejos de ser un obstáculo, la cámara es precisamente el medio a través del cual se produce finalmente un encuentro. Y entonces, inseparable de los no-lugares que la engendran, nace una palabra: la de los individuos confinados en su aislamiento, con sus sueños estrangulados.

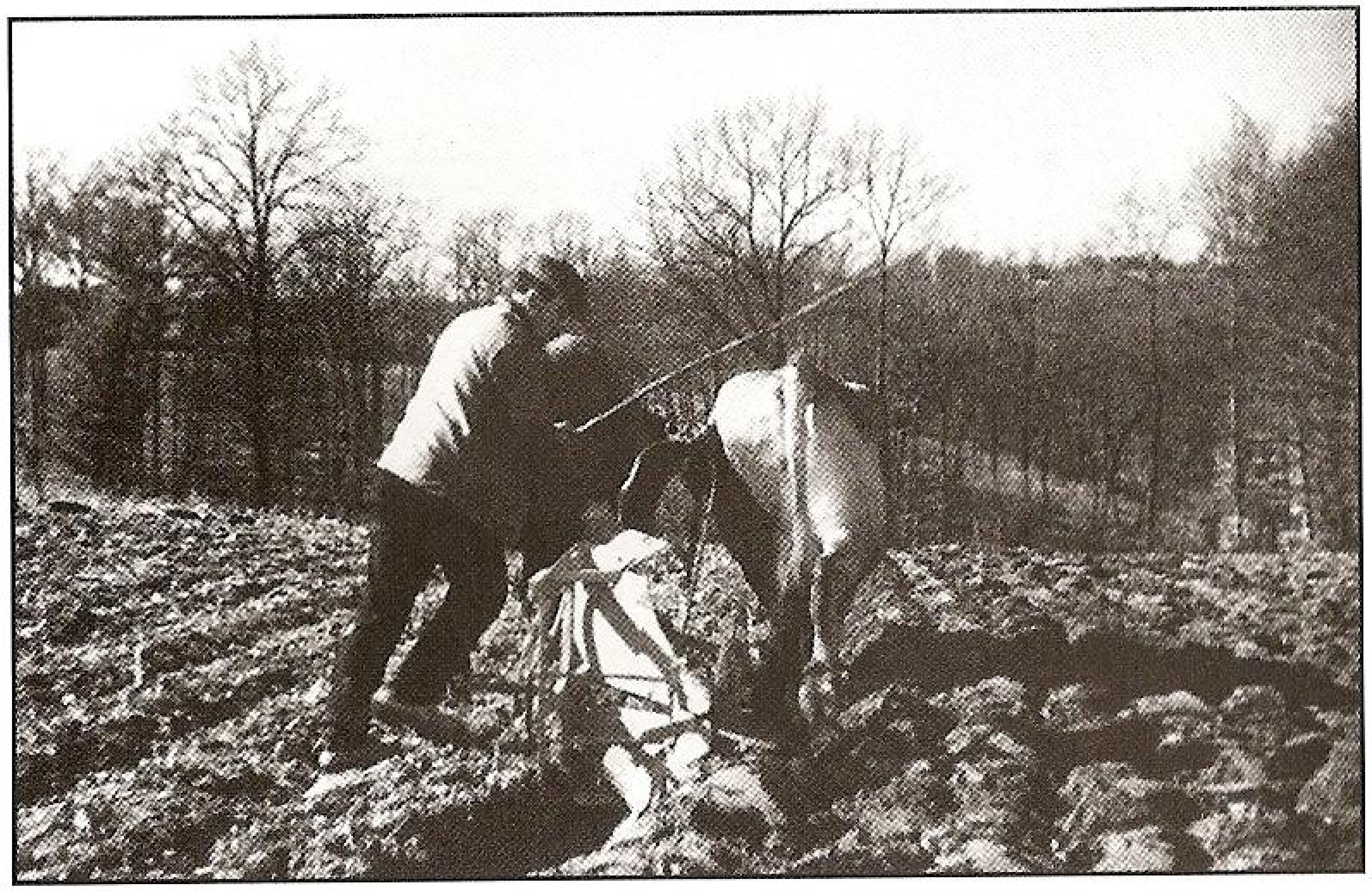
En tiempos del segundo milenio y de las cámaras digitales, la búsqueda de un vínculo se vuelve tanto más inquieta en cuanto ahora es tarea de cada cual el mantener unidos los fragmentos dispersos del mundo. Es lo que hace Agnès Varda cuando agrupa en un mismo campo, como el propio título indica, a *Los espigadores y la espigadora* (Les Glaneurs et la glaneuse, 2000). Recoger los restos de una sociedad de la abundancia no es sólo un gesto político, sino también una moral estética: que las películas se realicen en los márgenes del mercado, sin imágenes calibradas, no significa que no sean igualmente nutritivas. Al interrogar a las mutaciones contemporáneas, los cineastas actualizan la forma de los vínculos que unen a unos y a otros: a los habitantes de un país y a los espectadores de una película. El horizonte del documental será entonces el de descubrir cuáles son esos lazos, por frágiles que sean, que acercan las vidas singulares. Lo que podríamos llamar un pueblo.

La Rosière de Pessac (1968), Jean Eustache. La comedia social sería una farsa si no fuera tan patética.

¿Cómo va?

Captar lo esencial

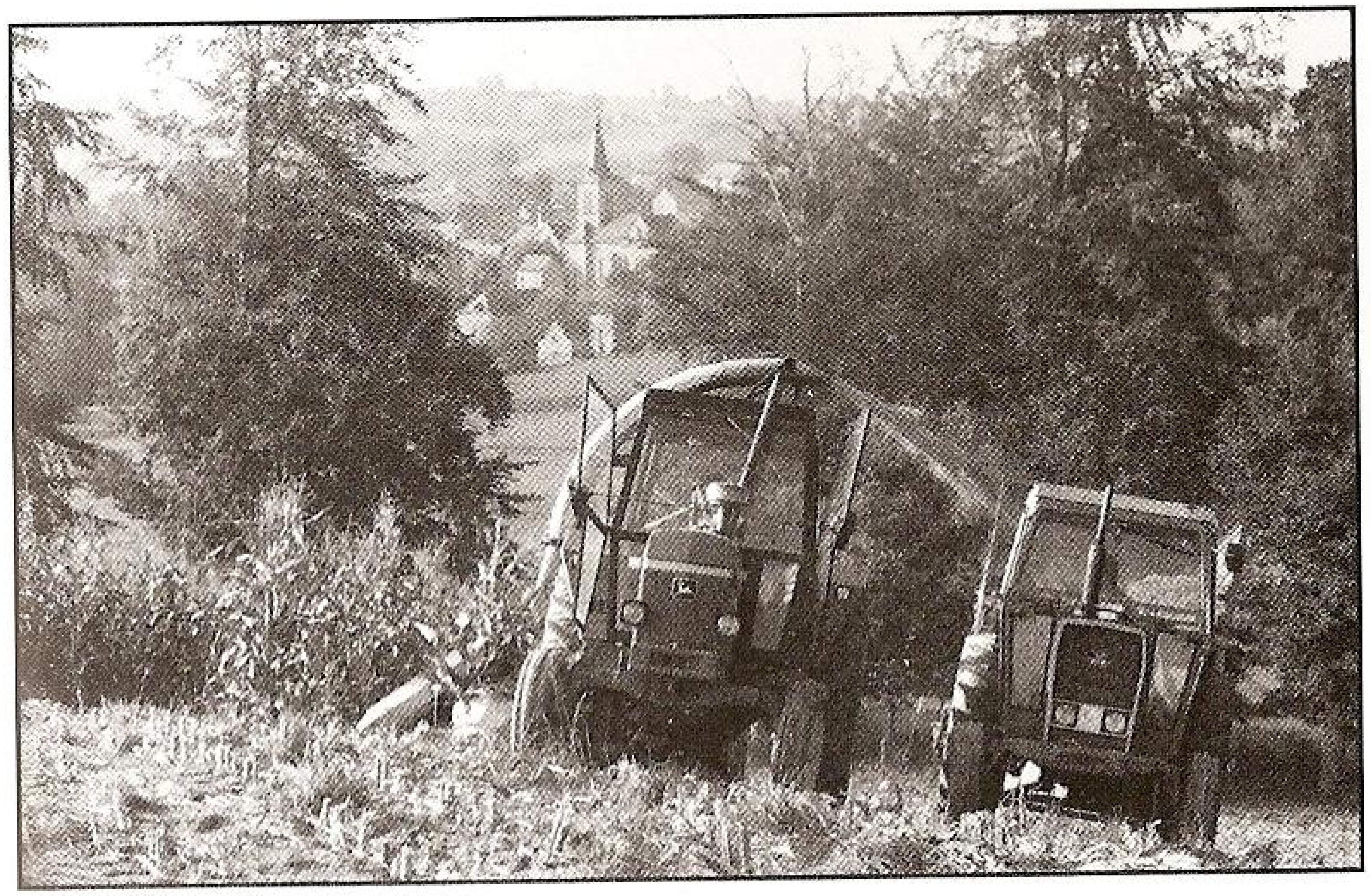
Filmar es observar. Ello supone sumergirse en el seno de un acontecimiento o de un lugar para captar sus modos de funcionamiento. Ve así la luz un estilo cinematográfico, que rechaza todo comentario y que brota al hilo de una cámara reactiva al menor gesto, lista para recoger con sus dinámicos *zooms* el más ínfimo de los temblores.



Farrebique (1946), Georges Rouquier. ¿Qué puede medirse de una generación a la siguiente? ¿La evolución de las técnicas? ¿El retorno cíclico de las estaciones?...

El reportaje abusará de este principio eléctrico. La vivacidad de la cámara se convierte allí en un procedimiento de dramatización: la pulsión del *zoom*, focalizado en un rostro o un gesto, da la impresión de ir al corazón de la acción; el filme es poseído por un frenesí visual que acaba por eclipsar a su objeto.

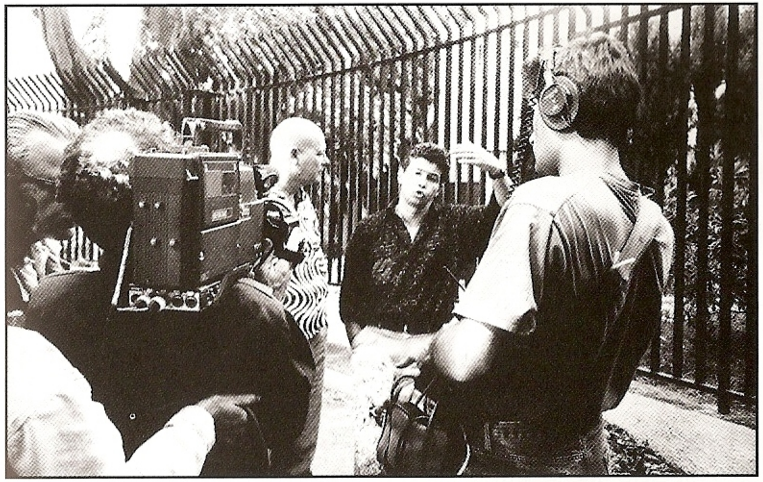
Primary (1960), de Richard Leacock, no tardó en aparecer como una muestra de lo que el cine directo era capaz de hacer. Durante cinco días, cuatro equipos de dos hombres (sonido e imagen) le pisan los talones a John Kennedy en plenas elecciones primarias. El resultado es un filme de una hora que desvela la áspera comedia de una campaña, sus juegos de manos y sus baños de multitudes. Vemos el modo en que un cineasta como John Cassavetes supo hacer suyo ese efecto de tensión en sus películas de ficción para ejercer una presión sobre los personajes, para obligarlos a balbucear entrecortadamente su amor. Pero el virtuosismo del procedimiento puede volverse un truco. *Punishment Park* (1971), de Peter Watkins, no carece de artificio cuando, con el pretexto de denunciar la pérdida de rumbo de la Norteamérica del Vietnam, sitúa al espectador en el corazón de un proceso injusto (jóvenes protestatarios condenados a muerte por conservadores recalcitrantes) que éste no puede sino rechazar. Aunque es verdad que, para el autor, se trata de confrontarse a unos no profesionales que expresan sus verdaderas opiniones políticas para hacerles encarnar el psicodrama del miedo americano al invasor.



Biquefarre (1983), Georges Rouquier. ¿La estabilidad de la tierra y del horizonte en un marco que no ha cambiado?

Mirar sin artificio

Filmar requiere su tiempo. La cámara es un instrumento de observación y un medio de aproximación. Los cineastas viven al ritmo de lo que filman, se instalan en una duración necesaria para el descubrimiento de los hilos invisibles que circulan entre los individuos, entre los planos. A menudo, sus películas son el testimonio de una conciencia trágica. Es el caso, sobre todo, de cineastas como Raymond Depardon[3] o Nicolas Philibert.[4] En *Ser y tener* (Être et avoir, 2002), Philibert rodó diez semanas, repartidas entre diciembre de 2000 y junio de 2001, en la única clase de una escuela de la Francia rural, acumulando unas sesenta horas de material filmado. Lejos de ser una colección de los mejores momentos, una suerte de florilegio, la película se desarrolla en torno a esa prueba a la que sometemos a la infancia: crecer y aprender a un mismo tiempo. Al hilo de las secuencias va apareciendo el denominador común de todas sus películas: el vínculo invisible que debe reinventarse cada día para que una comunidad circunstancial se mantenga y perdure. Por otra parte, el caso de Frederick Wiseman es ejemplar. Todas sus películas giran en torno a una institución: una penitenciaría psiquiátrica militar (*Titicut Follies*, 1967, su *opera prima*), un hospital (*Hospital*, 1970), unos grandes almacenes (*The Store*, 1983). Bajo su aparente neutralidad, todas ellas se ofrecen como un penetrante análisis del funcionamiento de un país (Estados Unidos). Ese análisis pasa por un paciente trabajo: el cineasta rueda durante unos dos meses (en 16 mm), descubriendo cada una de las piezas del puzzle en el día a día, y luego monta durante un año las aproximadamente sesenta horas de material acumulado. Al mismo tiempo que une lo que está separado en el espacio, el cineasta confronta distintos discursos y prácticas. El resultado son películas sin comentarios, que pueden durar tres o cuatro horas, el tiempo de sacar a la luz la naturaleza de las relaciones, de *escucharlas*. El cineasta, además, realiza siempre personalmente la toma de sonido y dirige la toma de vistas desplazando la percha (trabaja con el mismo operador desde 1978 y los dos visionan juntos los *rushes* durante el rodaje). Al final, descubrimos cómo toda institución se alimenta de su propio funcionamiento, luchando por administrar las fuerzas de la derelicción social, hasta que acaba por no luchar más que contra su propia entropía. De película en película, el cineasta desvela la pesadilla de un país condenado a gastar una energía inmensa en sobrevivir.



Marseille contre Marseille (1996), Jean-Louis Comolli. Marsella convertida en laboratorio donde registrar, en el día a día, las variaciones en las relaciones de las fuerzas políticas y en los discursos.

El vuelo del tiempo

Una de las facultades del documental es la de unir estaciones, confrontar épocas, medir el tiempo que transcurre y ver qué es lo que se transforma.

Así lo hace Jean Eustache con una fiesta de su región natal, la coronación por parte del ayuntamiento de la muchacha con más méritos del año. Decantándose por el directo, filma sin comentario alguno las deliberaciones y el festejo. Poco a poco, vamos descubriendo cómo el poder se organiza, cómo regula la servidumbre voluntaria, cómo dispone de la vida y de las personas. Y ello con plena conciencia de los poderes de la televisión, como también documenta la película. Los dos *Rosière de Pessac* (1968 y 1979) son filmes ácidos sobre el ejercicio del poder y el estado de una sociedad. Fiel a un dispositivo de puesta en distancia que pone a prueba en otras obras (*Une sale histoire*, 1977), Jean Eustache recomendaba ver primero la segunda *Rosière*. Lo que puede medirse de una a otra son las transformaciones silenciosas acontecidas en el espacio de una década. Al contemplar el orgullo de la primera muchacha a partir de la morosidad de la segunda, descubrimos la terrible vanidad de las escenificaciones del poder. Siguiendo un camino muy distinto, deliberadamente en las lindes de la ficción, Georges Rouquier realiza una experiencia similar con *Biquefarre* (1983), casi cuarenta años después de *Farrebique* (1946). La inversión del título traduce la revolución vivida por el medio rural. La estructura cíclica y primaveral de *Farrebique* se ve sustituida por otra figura, emplazada bajo un cielo más sombrío, la de una herencia que se ha vuelto difícil de transmitir. Las dos películas obedecen a una estructura de partida: son los habitantes del pueblo quienes interpretan sus propios papeles, o más bien quienes *juegan con* sus propios papeles, pudiendo el cineasta atribuir a uno un rasgo correspondiente a otro. Así, la película queda abierta a unos azares que de un modo u otro no dejan de sobrevenir, como el anuncio de un nacimiento en *Farrebique*, o la crisis de hemiplejia que inmoviliza a uno de los actores de *Biquefarre*. Si la realidad informa a la ficción, esta última da forma al imaginario de los habitantes del pueblecito del Aveyron. No sólo cambian los tiempos: también se transforman los imaginarios.

---

[3] Véase documento, pág. 82.

[4] Véase documento, pág. 76.

Jean-Louis Comolli radicaliza esta clase de metodología al filmar, desde 1989, las principales elecciones que agitan la ciudad de Marsella. De *Marseille de père en fils* (1989) a *Nos deux Marseillaises* (2001), siete películas permiten seguir la evolución de la vida política de una ciudad que se enfrenta a una herencia de la guerra, a una identidad nacional tanto más exacerbada por cuanto se trata de una ciudad frontera largamente alimentada por numerosas inmigraciones. Marsella se constituye así como laboratorio de observación de las grandes tensiones que agitan a una nación... y de los representantes de las distintas formaciones políticas. Cada elección viene enmarcada por la relación entre historia y poder, entre las resistencias de la realidad y los discursos que supuestamente han de pensarla. Apunta entonces una inesperada facultad del cine directo: registrar las asincronías entre la realidad y la palabra.

Nuit et brouillard (1955), Alain Resnais. Mirar el horror de frente. Cada película reemprende ese mismo gesto.

Capítulo 3

Retornos de lo reprimido

La historia frente a la memoria

El cine documental dista de considerar a la realidad una evidencia, ante la cual bastaría con plantar una cámara. Sin duda, ésa es una de las razones del gran impulso que adquiere después de la guerra.

¿Cómo filmar al enemigo? ¿Qué se filma de una entidad anónima? ¿Cómo filmar el contraplano impensable de millones de muertos, de una exterminación cuyo único residuo es la nada que la manifiesta? Es preciso encontrar el modo de enfrentarnos a lo infilmable, de invocar una imagen de lo que no tiene rostro ni medida, lo que no se ve y sin embargo palpita de presencia, irradiando el presente.

El documental aspira entonces a ser un medio para revisar el modo en que la historia se manifiesta y se transmite, es decir, el modo en que nuestra memoria se constituye, entre olvidos y clichés. Ello conduce a determinados cineastas a implicarse en una crítica de las imágenes, cuando no en una crítica de la imagen cuyo apogeo se producirá a finales de los setenta. Así lo hace, magistral y trágicamente, Jean Eustache en *Les Photos d'Alix* (1980), donde Alix Roubaud hojea fotografías que no corresponden a lo que ella está describiendo.

Ya se trate de reflexionar sobre la historia a través de sus representaciones o de recuperar su hilo a través de sus lagunas, la cuestión siempre radica en volver a afianzar los pies en el presente y revisar la forma de conciencia que tenemos de éste.

Las formas de la memoria

Un punto ciego

La memoria no es inmaterial, está inscrita en la carne del mundo. Basta con atravesar el mercadillo de Vanves para descubrir el luminoso terror de los mataderos de Vaugirard. El impacto de esos planos tan plácidos de *Sang des bêtes* (1948) estriba en cómo la película emplaza al espectador frente al sol negro de la muerte industrial. Una y otra vez, la pregunta es la misma: ¿cómo mirar de frente a lo insoportable (la muerte, el sexo) sin caer en la obscenidad? Georges Franju emprende un camino indirecto, no el de la metáfora, sino el de una experiencia donde el animal es a la vez lo otro y lo mismo, lo familiar y lo ajeno. En plena reconstrucción, la película muestra, en tono aparentemente distante, el demonio caníbal de la guerra. Creemos haber salido indemnes, pero ya no podemos mirar las cosas como antes. Sin duda, Georges Franju comprendió que una posesión acababa de tener lugar. Por su parte, el autor del comentario, Jean Painlevé, él mismo realizador de numerosas películas científicas, había tomado nota de ello mientras rodaba, en 1945, una película sobre el murciélago de Brasil precisamente titulada, en referencia explícita al *Nosferatu* (1922), de Murnau, *Le Vampire* (acompañado de una frenética música de jazz, *Echoes of the Jungle*, de Duke Ellington); y luego, en 1946, un combate de larvas, *Assassins d'eau douce*.[1] Las apariencias de objetividad científica son la epidérmica tapadera bajo la que late un horror sin nombre.

Le Sang des bêtes (1948), Georges Franju. El horror acecha a las puertas de la ciudad, en una extraña familiaridad.

Los ojos abiertos

Cuando Alain Resnais realiza *Nuit et brouillard* (1955), diez años lo separan de la Liberación. La cuestión de qué puede hacerse visible ha cambiado. Tan imposible es ahora mirar cara a cara como atreverse a contemplar unos archivos carentes de contexto: «Nueve millones de muertos marcan este paisaje». Jean Cayrol (superviviente de Mauthausen), el autor del texto recitado por Michel Bouquet, se entrega a un verdadero trabajo de anamnesia. La cuestión

---

[1] Recordemos que, inicialmente, *M* (1931), de Fritz Lang, debía llamarse *Los asesinos están entre nosotros*.

AUSCHWITZ-BIRKENAU

Shoah (1985), Claude Lanzmann. Partir del fondo de la ausencia y del silencio para encontrar la memoria.

no es tanto trazar un paralelo entre el ayer y el hoy como actualizarlos conjuntamente en el presente de un recorrido donde se entremezclan los *travellings* por escenarios desiertos y el metraje de archivo. La memoria que se constituye no tiene nada que ver con el recuerdo personal, es la memoria de una conciencia vigilante que, como «la peste concentracionaria», no es ni «de un solo tiempo ni de un solo país». No se trata de conservar en la memoria un pasado con el que ya no existirían lazos, sino de mantener viva su «gran inquietud» interior. Cuatro años después, en 1959, Alain Resnais ensancha el campo de conciencia del hombre de posguerra hasta abarcar el contracampo, tan abstracto como penetrante, de Hiroshima, ese «sol sobre la plaza de la Paz». Los diálogos de Marguerite Duras expresan un problema que sólo resuelve la ficción (inspirada por el título, *Hiroshima mon amour*): «He visto los noticiarios», dice ella. «No has visto nada», dice él. Porque ver no es, en sí, ni una prueba, ni una experiencia, tanto más cuanto lo que tiene que verse es desmesurado.

Más de diez años tardará Claude Lanzmann en llevar a buen puerto *Shoah* (1985), en dar forma a una memoria cuyas raíces se hunden en una fisura abierta. No hay, en las nueve horas y media de película, ni una sola imagen de archivo. La memoria no pasa por imágenes ya hechas. Estas últimas son la pantalla donde se proyecta el vacío, mientras que esa brecha es precisamente lo que funda la memoria. Todos y cada uno de los escasos supervivientes de los campos de exterminio (y no de concentración: la denominación en sí ya es problemática) siente esa brecha, y, si es preciso, la oculta. Claude Lanzmann se esforzará en hacerla tangible. La cámara repite, incansable, una y otra vez la entrada al campo de Treblinka, el recorrido de los trenes y camiones. Del mismo modo, el director hace repetir a los supervivientes los gestos que hicieron, esos gestos a los que deben la vida. No son «testigos» (no estamos ni en el dominio de la prueba, ni en el de la fe), sino los actores de una transferencia, en el sentido psicoanalítico del término. Obsesivamente, por último, el director recorre la «hierba fiel», la «corteza» de los campos que evocaba Jean Cayrol, una hierba muda a la que le falta un pueblo. La película es la reapropiación alucinada de una historia desgarrada, crea la figura de una memoria inseparable del movimiento que la constituye.

La voz reencontrada

Resulta interesante observar cómo en los años ochenta emerge un cine que explora los no-lugares del exilio, de los campos de batalla, de la deportación, de los campos de la muerte, y que utiliza los archivos no ya como referentes de la historia, sino como rastros anónimos. En otras palabras, un cine que encuentra una forma para retomar, como dice Georges Perec en el filme de Robert Bober *Récits d'Ellis Island* (1980), el doble hilo del «errar» y de «la esperanza». Es decir, un lugar y un horizonte. También a ello se dedica Pierre Beuchot en *Le Temps détruit* (1985) cuando nos hace escuchar las cartas de tres muertos, entre archivos y esce-

Ernesto «Che» Guevara, das bolivianische Tagebuch (1994), Richard Dindo. Seguir el hilo de una historia singular para descubrir un nudo de la historia contemporánea.

narios vivientes: Maurice Jaubert (el compositor de *L'Atalante* [1934]), el novelista Paul Nizan y su padre, los tres caídos en la primavera de 1940. Richard Dindo hace suyo un mismo género de tensión: en *Ernesto «Che» Guevara, das bolivianische Tagebuch* (Ernesto «Che» Guevara, diario de Bolivia, 1994) desanda el camino de la gran historia hasta su disolución en la jungla. No será ocioso señalar que en la misma época, las películas de Marguerite Duras derivan de una experiencia similar, empezando por *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), que hace resonar el eco de la banda sonora de *India Song* (1975) en las ruinas de una India fantasma.[2] La memoria no es letra muerta. Al dibujar la forma de nuestra relación con el presente, al actualizar todas estas vidas cotidianas, comunes, engullidas por la locura de la razón técnica, estas películas nos unen a un pueblo anónimo del que somos huérfanos, al mismo tiempo que nos enseñan a no dejarnos paralizar por los poderes de la muerte. Con lo que estaríamos en las antípodas de la consolación narcisista de *La lista de Schindler* (Schindler's List, 1993), de Steven Spielberg, y de los estereotipos bienpensantes del «deber de la memoria».

Le Fond de l'air est rouge (1977), Chris Marker. ¿Dónde estamos nosotros?

Crítica de las imágenes

Cómo se explica la historia a los niños

En el mismo movimiento, es lógico que las imágenes venidas del pasado, las que han forjado nuestra visión de la historia, sean objeto de un cuestionamiento metódico. Lo que archivan los noticiarios no son sólo acontecimientos: también conservan su forma de representación. ¿Qué historia nos cuenta un plano? Nuestra mirada sobre la historia está estructurada por imágenes que no son ni transparentes, ni indiscutibles. Chris Marker fue el primero en emprender una crítica radical de las representaciones, desde el interior mismo del cine. *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) es una vasta relectura de nuestra visión de la revolución soviética, articulada en torno a la carrera de Aleksander Medvedkin, cineasta famoso por un filme en estado de gracia, *Le Bonheur* (1934). Marker también se dedica a mostrar relaciones mediante la contraposición de planos, a mostrar supercherías, a desvelar falsificaciones.[3] No se trata tanto de descubrir una última prueba de la impostura comunista como de elucidar cómo se construyó el imaginario revolucionario del siglo XX. La mejor de las pruebas al respecto es el uso que hace del comentario. Redactado en modalidad epistolar, éste circula entre las imágenes al ritmo de la meditación del paseante. Esta voz es capital, porque pone en manos del espectador una libertad, es decir, un poder: el de reapropiarse de sus propios sueños. *Lettre de Sibérie* (1958) lo esbozaba (con la voz de Georges Rouquier) al mostrar que un comentario podía ser una cuestión de ejercicio de estilo («turístico», «anticomunista», o supuestamente «objetivo»). En un nivel más profundo, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) teje un recorrido sin fronteras a partir de fotografías recogidas en veintiséis países. También *Sans soleil* (1983), odisea constelada al interior del sueño de los viajeros del metro de Tokio, hace salir a la luz los monstruos y las utopías que flotan en el espíritu de la época.

---

[2] Marguerite Duras realiza *Son nom de Venise dans Calcutta désert* reutilizando la banda sonora de *India Song* sobre otras imágenes.

Todo cineasta que se asoma a las imágenes del pasado puede hacer suya la fórmula de Chris Marker en *Sans soleil*: «No recordamos, reescribimos la memoria como se reescribe la historia». Aunque sólo sean los poderes quienes escriben la historia como ellos la entienden, o se cieguen con ella.

La imagen: modo de empleo

En esa misma época, tras haber participado activamente en el proceso de sacar a la luz la colaboración de una Francia cotidiana (*Le Chagrin et la pitié*, 1971), Marcel Ophuls elucida el modo de fabricación de las imágenes. *Veillée d'armes* (1994) es una gran investigación sobre la fábrica de la información. Este filme complejo, donde la historia es leída a la luz de la ficción (gracias a fragmentos de gran insolencia), toma Sarajevo como caso ejemplar. El relato resigue el camino de la cadena periodística, desde el trabajo de los corresponsales de guerra sobre el terreno hasta la difusión de una vaga información en el diario de la tarde. No cabe mejor manera de tomarle el pulso al filtraje casi automático de las informaciones. El desmantelamiento de la «leyenda» que acompaña a las imágenes es el tema de dos películas contemporáneas, de *Reichsautobahn* (1985), de Hartmut Bitomsky, y *Bilder der Weltund Inschrift des Krieges* (1987), de Harun Farocki. El primero se dedica a cuestionar la idea comúnmente aceptada según la cual Hitler dotó a Alemania de una moderna red de carreteras. Interroga el modo en que las imágenes de

LEGION des VOLONTAIRES FRANÇAIS CONTRE LE BOLCHEVISME
BUREAU DE RECRUTEMENT
JUIFS

Le Chagrin et la pitié (1971), Marcel Ophuls. El retorno de lo reprimido.

---

[3] Véase documento, pág. 74.

Nash Vek (1982), Artavazd Pelechian. La historia se amasa con los sueños de los hombres.

la época transmiten esa idea, y lo que en realidad revelan. El segundo, de un modo que inevitablemente evoca la alargada sombra de la película de ficción de Antonioni *Blow Up* (1966), sobre el espejismo fotográfico, pone de manifiesto cómo, en 1944, las fotos aéreas del ejército americano permitían distinguir los campos nazis. Los analistas no podían identificarlos, sin embargo, porque desconocían su existencia. Constatación terrible: sólo vemos aquello que reconocemos. ¿Cómo aprender entonces a identificar lo innombrable?

El secreto guardado

¿Cuál es la naturaleza del imaginario atrapado en las imágenes? ¿Qué fuerza opera subterráneamente en ellas? La tarea de recuperación poética, puramente musical, de Artavazd Pelechian resulta vital en este sentido. Reapoderándose de archivos institucionales, el cineasta armenio compone el canto del siglo, con acentos que entremezclan lo trágico con el entusiasmo. Las mismas imágenes refilmadas en la mesa de montaje se insertan repetidamente en la película con ritmos distintos (gracias a la truca). De este modo, el cineasta aísla movimientos, los repite, los invierte. Esta manera de reinterpretar los planos le permite releer la historia de los tiempos modernos. Así, en *Nash Vek* (Nuestro siglo, 1982) el autor recupera el sueño de la conquista del espacio como un fenómeno cósmico en sí. La historia de los hombres y sus levantamientos se ve animada interiormente por un impulso tectónico, es la manifestación de una agitación geológica. Desde el interior de las imágenes de la historia, accedemos a una conciencia orgánica de nuestra inscripción en el mundo.

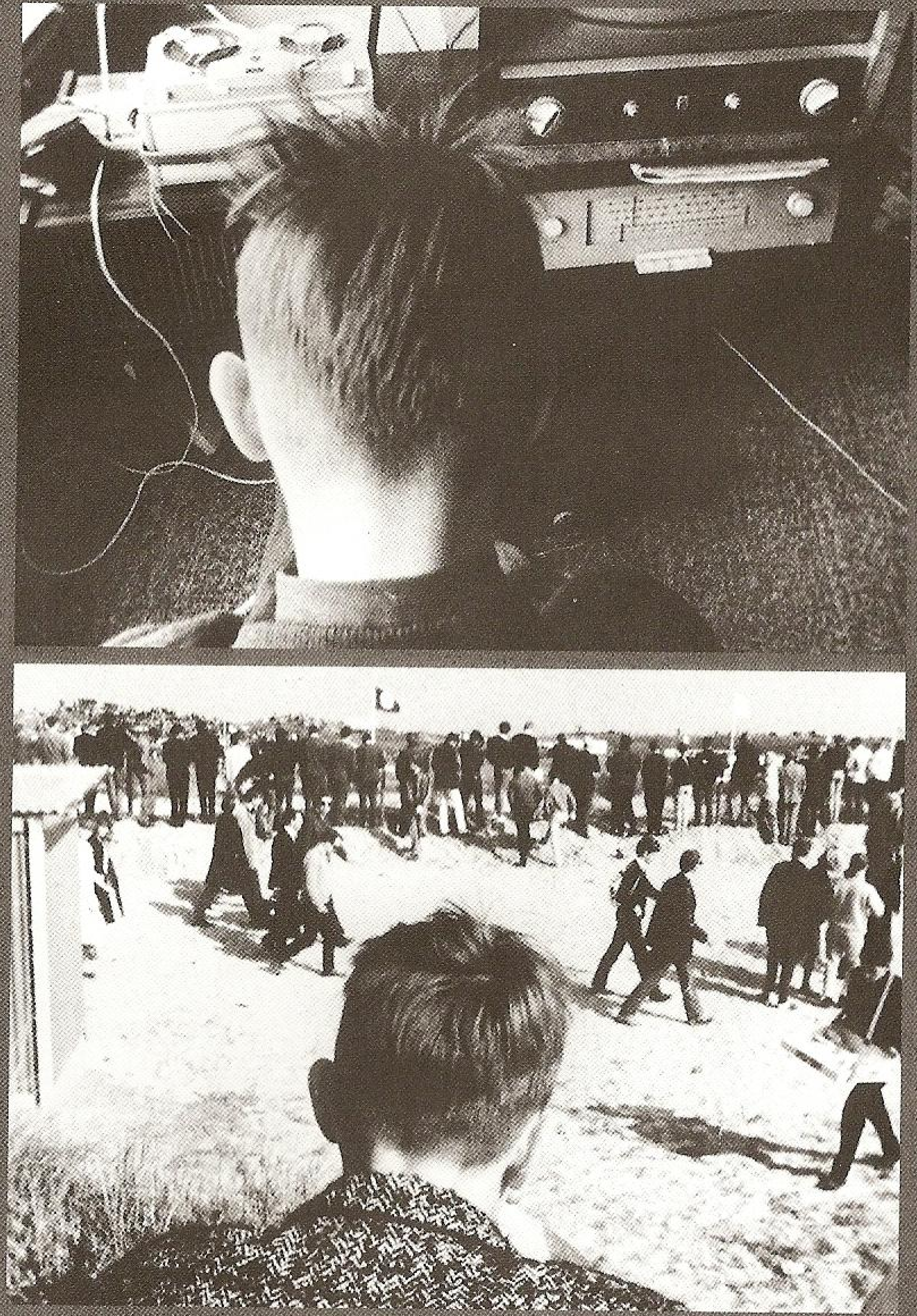
Lejos de los montajes de archivo ilustrativos, finalmente nos encontramos frente a dos grandes tendencias. Una somete las imágenes a la prueba de la duda y se vuelve sobre sí misma, tratando de reapropiarse de las formas heredadas de nuestro imaginario, sacando a la luz las maniobras de los poderes. La otra apuesta por el poder de exaltación de las imágenes; aun siendo como es anhistórica, no por ello siente menos amor por la historia. Las imágenes vampirizan nuestros sueños y nuestras certidumbres, al tiempo que los encarnan. Su exploración crítica es la condición necesaria para reactivar nuestros imaginarios, para nuestras formas de recorrer, y no ya de abarcar, el mundo. Éste es el proyecto de las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard.

UNE
VAGUE
NOU
VELLE

Histoire(s) du cinéma (1988-1998), Jean-Luc Godard.

Las películas cuentan historias. Pero ¿qué Historia?

DE
L'AUTRE
CINEMA



Herman Slobbe, Blind Kind 2 («Herman Slobbe, el niño ciego 2», 1966), Johan van der Keuken. Escuchar los sonidos del mundo, restituirlos. Hacer nuestro un canto del mundo. Inventarlo, reinventarse.

Capítulo 4

Eriales

Horizontes desconocidos

En los años ochenta se estrenará una película que expresa un inesperado estado de las cosas. Mientras investiga cuál es el secreto del cine de Ozu, Wim Wenders se encuentra por casualidad con dos cineastas europeos. Chris Marker, al que entrevemos en la sombra (no quiere ser filmado, la cámara se encasquilla), manifiesta una presencia infatigable e invisible; Werner Herzog, por su parte, nos confía su drama de no poder encontrar una tierra virgen para filmar, hasta desear con toda la seriedad del mundo poder marcharse a la luna. *Tokyo Ga* (1985) registra una serie de distancias: la que separa al cineasta alemán de un secreto perdido (por mucho que se entreviste con el operador de Ozu), la zona protegida del memorialista de nuestros sueños y nuestros monstruos, el bloqueo de un cineasta de ficción que ha explorado continentes ocultos. Él mismo a la búsqueda de un hilo en un

Méditerranée (1963), Jean-Daniel Pollet. Hacer sonar el suelo, hacer vibrar las palabras, ver con un nuevo ojo, escuchar con un nuevo oído, como el primer día.

país lejano, Wenders participa del documental como lugar de una experiencia del mundo inseparable de la búsqueda de uno mismo.

Estado del suelo

El horizonte documental consiste en hacer coincidir el mundo que el cineasta habita con su territorio cinematográfico. La cuestión es aquí configurar un itinerario en toda regla: al cineasta le corresponde recorrer el mundo para renovar sus lazos con él. Las modalidades de ese desplazamiento, así como la prueba que para uno mismo supone dicho acto, dan forma al filme y redefinen la forma misma del sujeto, menos como conciencia percibiente que como sede de una experiencia abierta a todas las mutaciones.

De *Méditerranée* (1963) a *Dieu sait quoi* (1994), Jean-Daniel Pollet ha sido el único cineasta capaz de expresar, con un simple *travelling* por un paisaje, todo el devenir del mundo. Para él, no se trata de sondear el perímetro de una memoria calcinada, sino de hacer sonar la piedra

muda con la que están tallados los templos griegos, de hacer vibrar la materia prima de la memoria: la superficie de la tierra. Si hay una película en la que esta memoria pétrea encuentre su voz, sin duda es *L'Ordre* (1974). Filmado en primer plano, con el rostro surcado de arrugas a causa de la lepra, Raimondakis pronuncia, como desde el fondo de una caverna, una palabra oracular jamás oída antes: «Una muralla nos separa de la jungla de la vida, y aun así hemos encontrado el sentido y el ideal de la vida, aquí mismo, en el crisol de la enfermedad y el aislamiento. Deteneos, ahora que todavía estáis a tiempo, pues mañana será demasiado tarde... Levantaos todos, y cada uno, por separado, tendrá un papel en este duro juego...». En esta prolongada meditación desempeña un papel fundamental la inversión de la relación entre el muerto y el vivo para así redimir a este último. Todas las películas del director nos devuelven una imagen del mundo reducido a su expresión más simple: un suelo irreductible cuya duración se mide a escala de la rotación de la tierra alrededor del sol (*Dieu sait quoi*). Cuando realizó *Méditerranée*, Pollet conquistó un espacio documental inédito que más tarde denominaría «cine de lo irreal». No hay nada que explicar ni demostrar; se trata de reencontrar activamente, aquí y ahora, los estratos olvidados que son nuestros cimientos.

Acondicionar el terreno

Curiosamente, serán dos cineastas de la misma generación quienes, en su prematura desaparición, con dos años de intervalo, alrededor del año 2000, nos leguen los itinerarios más errantes del documental. En *Amsterdam Global Village* (1996), Johan van der Keuken condensa las bases de su método de trabajo. Circulando por su ciudad natal, encuentra a sus habitantes, hombres y mujeres venidos de todas partes, lo que en ocasiones lleva al cineasta a sus países de origen. Un ir y venir construye la película, entre Amsterdam y unos países lejanos, como las montañas de Bolivia o la Chechenia en guerra. Sabíamos que el en-

Tokyo Ga (1985), Wim Wenders. Mezclarse con el desorden ambiental para reencontrar un camino.

cuentro con el otro es un vínculo; el cineasta filma el acontecimiento en directo, cámara al hombro. Pero, además, ese encuentro produce una repercusión. De esa repercusión nace otro vínculo, el de la contigüidad de los espacios, por alejados que estén. Es como si el autor nos dijera: el mundo pende de un hilo, el de la marcha del cineasta que sólo sabe de él lo que va descubriendo paso a paso. Por eso puede decir que la única sintaxis cinematográfica posible es una «sintaxis del cuerpo». Rodar una película es una aventura de la que no sabemos nada de antemano, un «imprevisible que uno mismo desencadenó».

En *Route One/USA* (1990), Robert Kramer adopta una línea de conducta similar. Tras diez años de ausencia, el cineasta regresa a Estados Unidos y recorre, durante seis meses y acompañado de un equipo reducido, la carretera nº 1 de norte a sur de la costa este. Con esta desproporción entre medios y territorio, filma el trayecto de un doble suyo, «Doc», interpretado por un amigo. Guiada por ese personaje en el que cristalizan los encuentros, la película encuentra su camino. Y el retrato de la América profunda se va transformando poco a poco en una radiografía de un país en plena desintegración, por el que deambulan unos animales más perdidos que salvajes, como fantasmas de un mundo pretérito. Bajo sus apariencias sombrías, la belleza del gesto emana paradójicamente de esa conciencia aguda del naufragio del planeta. Porque es desde el interior de esa decadencia y contra ella como se producen los encuentros con los hombres y las mujeres de cada día. Y vemos cómo cada uno, allí donde esté, se esfuerza por seguir en pie, frente a todo y contra todo. Estamos tan lejos, conviene aclararlo, del diario íntimo como del control de las almas. El cine no fuerza el testimonio, ni tampoco nos hace escuchar confesión alguna. Asimismo, no tiene propósito ejemplar alguno, ninguna lección moral que ofrecer. A cambio, posee un horizonte político, desde el momento en que el interrogante concreto del cineasta respecto a cómo habita el mundo toca aquello que comparte con los demás. Esta articulación entre lo singular y lo colectivo es lo que son-

Route One/USA (1990), Robert Kramer. Aunque el mundo esté en ruinas, aún seguimos todos aquí.

Une histoire de vent (1988), Joris Ivens y Marceline Loridan. Una película está a la vez animada por la respiración de su autor y atravesada por las corrientes de la historia.

dea el documental, no como «problema» (como hacen tantos guiones de ficción), sino como el lugar donde se estructura el presente, donde se decide nuestro devenir.

Lo que el viento se llevó

Si un cineasta fue el primero en desbrozar este terreno, sin duda éste fue Joris Ivens. Ello tiene que ver con el modo en que su carrera recorre el siglo XX: después de haber realizado algunas películas atmosféricas (*La Pluie*, 1929) en el espíritu de la vanguardia de la época, Ivens ordena su vida en función de los epicentros de las luchas revolucionarias (*Le 17ᵉ parallèle*, 1968). Ahora bien, el militante pronto habría caído en el olvido si el cineasta no hubiera insuflado en sus películas una ensoñación eólica que, desde *À Valparaiso* (1963, comentario de Chris Marker) a *Une histoire de vent* (1988, correalizado con Marceline Loridan), sopla a contracorriente del sentido de la historia y barre todos los clichés. *Une histoire de vent* es uno de los raros autorretratos, tanto poético como político, que haya realizado un cineasta (independientemente de filiaciones estéticas, Nanni Moretti y Romain Goupil son quienes, en la actualidad, cultivan este territorio). Con casi 90 años, Joris Ivens vuelve al país que filmó en la época de Mao (no sin ilusión), para encontrar una brisa vivificante. El filme es la búsqueda de un soplo de aire en una China sofocada por su aparato estatal. Se requiere toda la magia del cine y la movilización de un equipo entero para que desde el fondo del desierto se levante el viento de su infancia. En el fondo, estos cineastas viajeros van en pos de la energía primordial de un origen. No por nostalgia, sino para respirar mejor, para reencontrar un equilibrio. Tomarle el pulso al planeta, reapropiarse del ruido y la furia de la historia, observar cómo el mundo está más o menos bien habitado, iluminar los vínculos entre unos y otros, exponer a la luz la naturaleza del suelo bajo nuestros pasos: son otros tantos aspectos de un único itinerario. Por esa razón las películas pasan por una implicación física del cineasta. Y si en ellas puede hablarse de forma poética, es porque pasan por la invención de una forma que restituye esa experiencia singular del mundo.

A campo traviesa

El documental se quiere campo de pruebas de una inquietud en movimiento. Inquietud relativa tanto al estado del mundo como al modo en que el cineasta se inscribe, se encuentra o no se encuentra en él. Liberado de toda obligación (informativa, reparadora, etc.), asume la simple condición de ser como cualquier otro. No habla desde arriba, sino al hilo del plano. Se sumerge en el espíritu de su tiempo y filma el instante en su temblor. Este movimiento hacia el mundo debe siempre recomenzar de nuevo, y se encarna siempre en figuraciones nuevas. De este modo, son las formas mismas de la ficción, es decir, de nuestra aprehensión imaginaria del mundo, las que se ven renovadas. El único documental de Luis Buñuel (quien cultivó una pasión por la entomología) posee, en este sentido, un estatuto revelador. *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932) denuncia la insalubridad de un pueblo perdido en las

Las Hurdes, tierra sin pan (1932), Luis Buñuel. Inventar el propio territorio, encontrar la energía que corre bajo las apariencias.

montañas del oeste de España. Pero detrás de la racionalidad científica y de la conciencia republicana, el filme destila su crueldad y desvela el lado oscuro de la civilización. Realizado en plena etapa de experimentación surrealista, este filme revela el centro de gravedad orgánico que anima a los hombres, y que subyacerá en sus futuras ficciones (Buñuel llegará a recuperar algunos de sus motivos en *Los olvidados*, 1950).

Desde un punto de vista histórico, el neorrealismo sigue siendo ejemplar por su manera de ubicarse en un terreno que vuelve caduca la frontera que separa el documental de la ficción. Aunque *La terra trema* (1948), de Luchino Visconti, sea la adaptación de una novela (*I Malavoglia*, de Giovanni Verga), la ligereza de medios empleada y el recurso a pescadores sicilianos reales para interpretar a los protagonistas da a la película el aire de un canto trágico. Como en *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclete, 1948), de Vittorio de Sica, el guión es el pretexto que permite filmar las realidades de un país desmantelado.

Semejante aproximación no dejará de producir diversos ecos. En 1957, Roberto Rossellini rueda a lo largo y ancho de la India durante varios meses. El material acumulado (16 mm color) le permite montar una serie documental para la televisión italiana, emitida en blanco y negro por la RAI, *L'India vista da Rossellini* (1959), al tiempo que realiza una película (35 mm color) organizada como una serie de historias (recuperando un modo de relato por episodios ya experimentado por él en *Paisà*, 1946) donde los animales ostentan un mismo plano de importancia que los hombres, *India* (1959). Al describir una tierra edénica, animada por una historia distinta a la que acaba de sacudir Italia y Europa, Rossellini está tratando de relanzar la posibilidad misma de crear un relato, de reencontrar una energía primera que pueda anclar al hombre en el mundo.

Es interesante observar que dicho gesto es contemporáneo de la Nouvelle Vague que, en Francia, cristaliza la necesidad de encontrar formas para los relatos que permitan escapar de las convenciones fijas que frenan los modos de vida de una sociedad nueva.

Periódicamente, los cineastas reinventan esa libertad, encuentran fugas inéditas que impiden a los relatos perder su energía y morderse la cola. Uno de los que experimentará más radicalmente es sin duda Pier Paolo Pasolini, quien, a finales de los años sesenta, realiza unos cuadernos de notas (16 mm, blanco y negro) cuyo valor es a un tiempo, como sus títulos indican, referencial y de ensayo reflexivo: *Appunti per un film sull'India* (1967-1968), *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-1969), de los que no dejarán de nutrirse sus películas. También podemos pensar en la segunda película de Ken Loach, *Kes* (1969), donde el cineasta pone en escena la cuestión de la articulación del «hecho» y la «ficción» en una memorable secuencia pedagógica. O en Mohsen Makhmalbaf, quien, en *Salam cinema* (1995) hace del *casting* de una película en preparación el tema del propio filme. El cine se sigue abriendo camino.

Coda

En *Élégie de la traversée* (2001), Aleksander Sokurov relata un viaje con aires de pesadilla: el cineasta se escenifica a sí mismo en un mundo sumido en una negra noche, un mundo posterior a una deflagración invisible, que él atraviesa empujado por una fuerza desconocida. En ese universo apagado, algunos cuadros reflejan luz y transmiten la eternidad de una paz antigua. Si el cine consigue transportarnos a semejante espacio, es que no está tan muerto como el mundo que filma.

Quedan aquí muy lejos los fantasmas de esa «tele-realidad» que no designa otra cosa que un filtro. La realidad que la televisión retransmite no es otra que la que ha seleccionado y puesto en escena —escenografía, guión, discurso, decorado, planificación son otras tantas de sus determinaciones precisas— de modo tal que todos los participantes obedezcan a un único modo de ser: un *programa*. En este mundo lleno y sin relato, limitado a la duración continua del suceso, donde la información se reduce a un enunciado de hechos y que se niega a considerar su parte de artificialidad; en un mundo semejante, que prohíbe relacionar, hacer *raccords*, es decir, experimentar la separación y la división, la cuestión fundamental para el cine estriba en cómo producir una figuración.

Lo que el arte documental ha permitido experimentar y desarrollar es la posibilidad de unir los planos sin someterlos necesariamente a un personaje, a su mirada, que habitualmente es lo que les dota de sentido. Su fuerza reside en la deconstrucción de la categoría misma de «sujeto» como instancia unificada y estructurante. Se entiende que el documental haya podido convertirse en el escenario de una lucha contra un cine estándar que tradicionalmente ha hecho del contraplano, es decir, del campo de conciencia de un personaje, el imaginario único con que el espectador está obligado a identificarse. Lo que los filmes buscarán, desde el momento en que se vuelvan sensibles a las presiones de la realidad, no es tanto articular las miradas entre sí como relacionar planos de existencia, aunque estén minados por la ausencia.

La apuesta consiste en hacer surgir una imagen del mundo que sea contemporánea nuestra, que no colme las lagunas ni metaforice nuestras contradicciones. Es decir, una imagen que no sustituya a aquello que falta en otro lugar, en particular en el campo de la información, y que, por lo demás, también escapa a la red simbólica del sentido tal y como la mayoría de guiones de ficción la construyen, interpelando al deseo del espectador sobre un modelo único. Una imagen cuya forma restaure nuestra relación con el mundo explorando sus contradicciones.

El gesto documental, entonces, no es otra cosa que el medio para experimentar las conexiones y las ausencias que son las nuestras, que nos animan y que fundan nuestros sueños. Se transforma así nuestra relación con la historia y con el presente, al tiempo que el cine se abre a nuevos posibles. De este modo, el documental renueva sin cesar la ficción, secuestrada por un modelo dominante al que no debería ser reducida. En el fondo, el documental levanta el vuelo allí donde la ficción encuentra su límite al encerrarse en códigos quiméricos. En este sentido, es el futuro de la ficción.

Big Ben, Ben Webster in Europe (1967), Johan van der Keuken. En la mano, una lejana descendiente de las primeras cámaras *amateur* de 16 mm (Bolex, 1927). Desde finales de los años cincuenta, los cineastas se apropian del 16 mm. Inventan entonces un gesto, un arte de la toma, a veces inspirado en las libertades del jazz. Del lado de la ficción, *Sombras* (Shadows, 1958-1959), de John Cassavetes, participa de ese mismo espíritu.

Segunda parte

Documentos, testimonios, textos, análisis de planos

Documento

Le Tombeau d'Alexandre, 1993

de Chris Marker

Extracto del comentario, minuto 38 y siguientes. La película sigue la historia de la utopía comunista soviética a través de la carrera del cineasta Aleksander Medvedkin (véase pág. 54) y de abundante material de archivo.

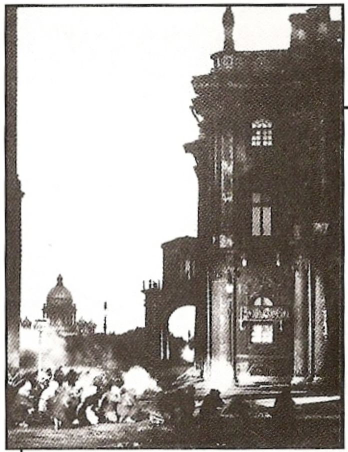
Chris Marker es un consumado maestro en el arte del comentario: establece un diálogo con las imágenes, de forma que no indica qué hay que ver o comprender, sino cómo las imágenes de archivo muestran un acontecimiento. Lo cual también pasa por un cuestionamiento de la fábrica de las imágenes y de aquello que subyace en ellas: su ideología, su imaginario. No se trata de mirar las imágenes por lo que representan —su tema, la historia que cuentan—, sino de fijarse en el modo en que muestran ese tema: su manera de filmarlo.

[...] *Octubre*, a falta de documentos de la época, figurará en todos los filmes de montaje sobre la Revolución de 1917. En cambio, se había perdido hasta el recuerdo de la reconstrucción de Evreinov[1] con sus 8.000 figurantes y sus dos escenarios teatrales trasplantados sobre el auténtico Palacio de Invierno. Y sin embargo, sería ésta la que involuntariamente propiciaría una de las mayores mentiras en la historia de las imágenes. Esta célebre fotografía de octubre de 1917, continuamente reeditada por las editoriales más respetables, no representa la toma del Palacio, sino su copia teatral en 1920. Se puede, incluso, identificar el momento exacto en que fue tomada... aquí...

Veintitrés años después, mi amigo Roman Karmen[2] mostraría al mundo el encuentro de los ejércitos rusos en Stalingrado. Me explicaría con orgullo cómo, al no haber podido asistir al acontecimiento, lo había reconstruido minuciosamente. Y, si uno lo piensa, es obvio: esa cámara sobre un trípode, tan estable, tan bien encuadrada, esos soldados que se encuentran en el centro exacto de la imagen... Karmen, que había estado en España, que acabaría la guerra en Berlín, no creía en la objetividad. Me decía: «El mundo es una guerra sin fin, hay dos campos, el artista elige el suyo y hace lo que sea para que salga victorioso. Lo demás son pamplinas».

Roman era así. Todos eran así. Eisenstein iba a rehacer por completo el montaje de *Octubre* para hacer desaparecer a Trotski, que acababa de ser expulsado del Partido. Cada guerra contenía en su interior otra guerra, como una *matrioshka*.

En campo contrario, las imágenes también servían para hacer la guerra. Cuando no existían, se las fabricaba. En Alemania existía toda una industria de cine antibolchevique. Desde aquí se les contraatacaba con otras atrocidades, aunque con más talento. Los trenes blindados dejaron paso a los trenes de *agit-prop*. La propaganda era la continuación de la guerra por otros medios.



Octubre (Oktiabr, 1928), Serguéi Eisenstein. Cuando la leyenda se hace más fuerte que la historia.

[1] Nikolái Nikolayevich Evreinov, director y dramaturgo ruso (Moscú, 1879-París, 1953); director de teatro en San Petersburgo antes de emigrar a Francia a principios de los años veinte.
Manfred Brauneck, en *Theater im 20 Jahrhundert* (Hamburgo, Rowohlt, 1982), escribe: «Una de las mayores manifestaciones del teatro de masas fue la representación en Leningrado de *El asalto al Palacio de Invierno* el 7 de noviembre de 1920, con ocasión del tercer aniversario de la Revolución de Octubre. 1.500 actores, con sus papeles definidos, tomaron parte en este espectáculo [...]; más de 100.000 personas (Leningrado contaba con 800.000 habitantes) formaban un público activo, integrado en la puesta en escena mediante sus desplazamientos y sus cantos».

[2] Roman Karmen (1906-1978), reportero de noticiarios, documentalista, es uno de los pocos testigos que filmó la guerra civil española en 1936-1937; Frédéric Rossif recupera parte de ese material en *Mourir à Madrid* (1963). Asimismo, es célebre por haber filmado el proceso de Nuremberg (*La Justice du peuple*, 1946).

Texto

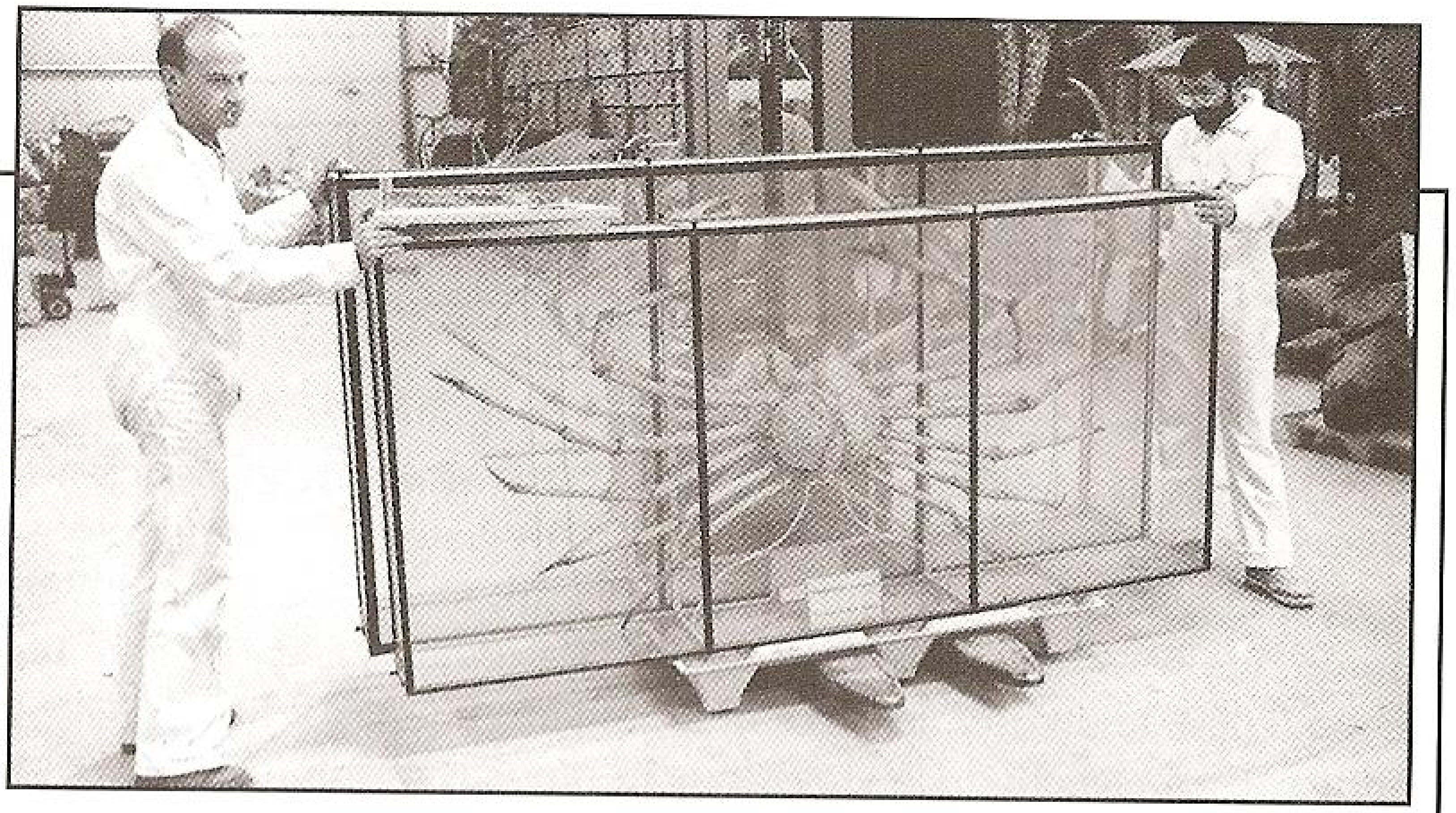
Programar el azar

de Nicolas Philibert

¿En qué piensan los cineastas? O más bien ¿cómo piensan? Es preciso escucharles cuando hablan de su práctica para descubrir cómo trabajan, y cómo elucidan las cuestiones que les mueven. El pensamiento no siempre se desarrolla de manera clara y distinta; en un rodaje hay una parte de sombra. Cada uno inventa su método de trabajo, su manera de hacer según los giros de su propia sensibilidad (no exentos de trucos ni de tanteos). Filmar es tejer una relación, y el dispositivo que prepara el cineasta induce la modalidad de presencia de aquellos a quienes filma. Para cada una de las instituciones que filma, Nicolas Philibert se centra en el modo en que éstas intervienen en el trabajo cotidiano de cada uno. *La Ville Louvre* (1990) explora los pasillos del célebre museo, *La Moindre des choses* (1996) sigue la creación de una obra de teatro en una clínica psiquiátrica.

No sé qué piensan ustedes, pero en cuanto se habla de un documental, la gente no sabe hacer otra cosa que reducirlo a su tema. Lo cual da invariablemente frases del tipo: «Es una película sobre los papúes, sobre los pasillos de un museo, sobre el universo psiquiátrico...». En suma, siempre se dice «una película sobre» y, al hacerlo, en cambio, se habla como si no hubiera historia, se excluye de entrada toda dimensión narrativa. Sin duda esto tiene que ver con el hecho de que los documentales, estando mayoritariamente destinados a la televisión, a menudo tratan de ilustrar en imágenes una sentencia dictada de antemano: voluntad didáctica y demostrativa que condena automáticamente su alcance cinematográfico.

A un periodista que le preguntó, a propósito de *Amsterdam global village*, «Finalmente, su película, ¿de qué trata?», Van der Keuken le contestó: «Es una película sobre Amsterdam... y sobre el resto del mundo». Yo plagiaría encantado esta fórmula. En cada una de mis películas voy en busca de una historia, de una metáfora que me permita «trascender» la realidad inmediata. Se trata de hacer nacer un imaginario a partir de los escenarios que escojo, de los personajes, de las situaciones que filmo. En suma, no trato tanto de hacer películas «sobre» como películas «con», y seguramente es ésta una de las razones por las cuales no están tan lejos de la ficción.



Un animal, des animaux (1995), Nicolas Philibert. Los secretos del Museo de Historia natural. El animal es eso que siempre escapa de la puesta en escena.

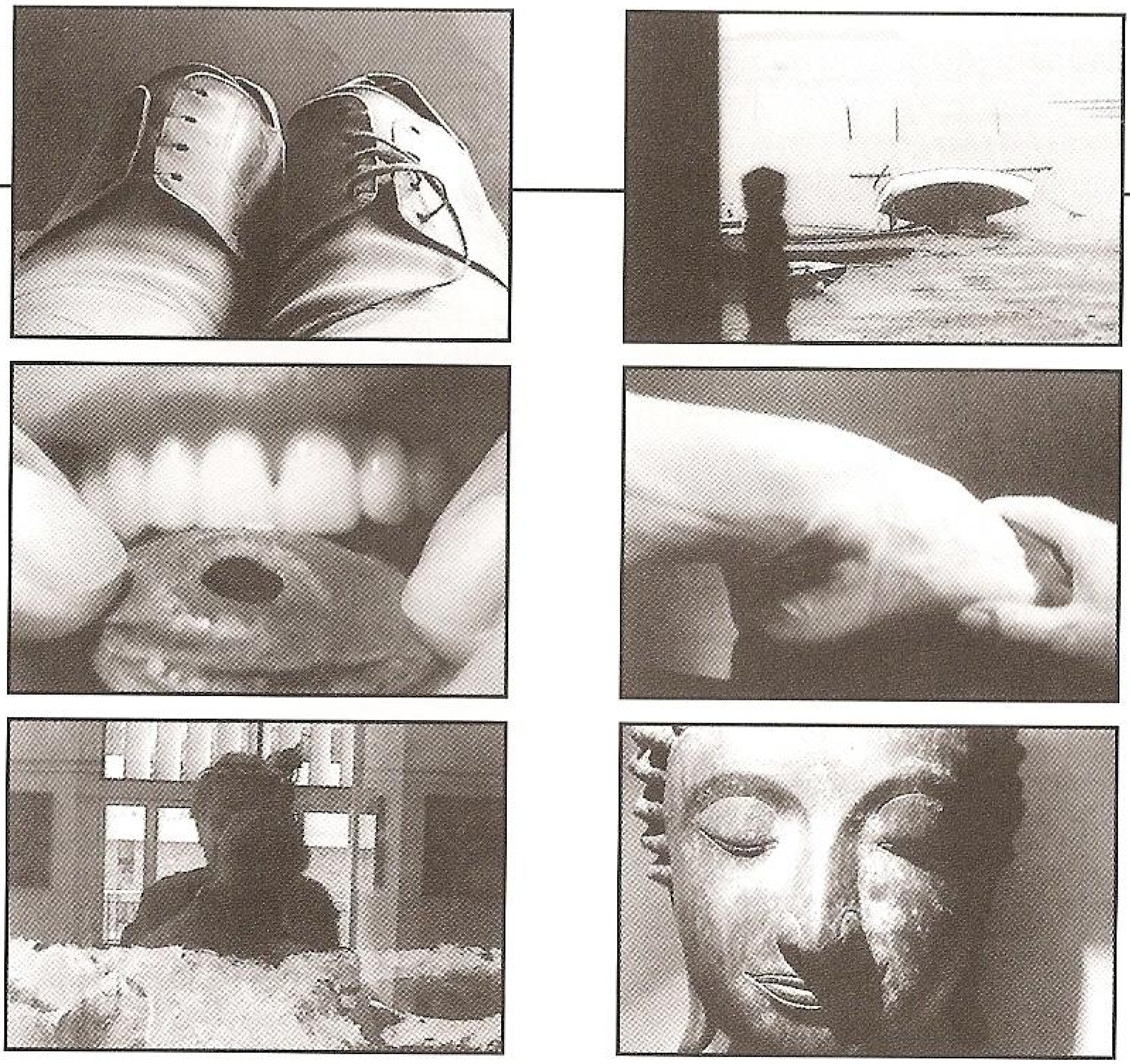
En otras palabras: no busco instruir al espectador desde la atalaya de un saber preexistente, de una posición de experto. Todo lo contrario: antes de hacer una película, cuanto menos sepa yo sobre la cuestión, mejor. Esta actitud tiene una ventaja: deja el campo libre al surgimiento de mi subjetividad, al encuentro y, finalmente, al cine. En el fondo, procuro actuar de modo que las cosas puedan eclosionar, emerger dentro de un marco, de una situación dada. Este marco no es sólo un espacio. Es todo lo que uno pone en juego para que esas cosas lleguen: un clima, un modo de relación con aquellos a quienes filmamos, una disponibilidad, su deseo, una ética, también una parte de juego... El psiquiatra Jean Oury tiene una bella expresión: «Programar el azar». Para mí, una película es un poco eso. Poder acoger lo imprevisto en un marco dado.

Nicolas Philibert
Texto destinado a la Cinemateca de Quebec en el marco de una retrospectiva de sus películas, octubre de 2002.

La Rencontre, 1996

de Alain Cavalier

¿Qué hay antes de la película? No necesariamente un guión, tan sólo la indicación de una dirección, un horizonte, una inclinación. O, más simplemente aún, un encuentro. De este acontecimiento nace una película, la aventura del encuentro se convierte en el guión que se va rodando día tras día. *Vies* (2000) y, recientemente, *René* (2002) tejen un mismo hilo, un mismo filme. Un filme anudado en el ciclo de la vida y sus luminosas metamorfosis. Los cuerpos están dotados de una vida vegetativa que anima a los hombres con mayor certeza que los gestos aprendidos. Vivir y filmar se despliegan en la intersección de un doble movimiento, entre aprender y desaprender, olvidar y experimentar.



Un cinéaste rencontre une femme. Par petites touches, il filme avec sa caméra vidéo des moments de leur vie. Peu à peu, il se rend compte qu'il ne stocke pas des souvenirs mais qu'il construit un film. Il demande à la personne l'autorisation de continuer ... Après un an de tournage, 75 minutes de vidéo montées sont prêtes.

Il trouve un bon poste de télévision. Il filme l'image avec une caméra 35 m/m. Attention, c'est un peu plus compliqué qu'il ne paraît : seule une image vidéo aux formes simples donne une image cinématographique vigoureuse.

Pour le cinéaste, la salle de cinéma compte avant tout. Son film, d'un prix abordable, lui appartient ; il peut le protéger de la loi des circuits habituels. Il propose de l'exposer une ou deux séances par jour. Des salles s'engagent à garder longtemps le film.

Jusqu'à aujourd'hui, la ligne qui relie l'œil du cinéaste à celui du spectateur reste droite.

Texto de presentación de la película, escrito por Alain Cavalier. O cómo explicar que una película no se escribe.

En la página opuesta: seis fotogramas de la película. Una película compuesta por los diferentes momentos de un encuentro. Un encuentro tejido con los destellos de un filme.

Le Premier du nom, 2000

Proyecto de película documental por Sabine Franel

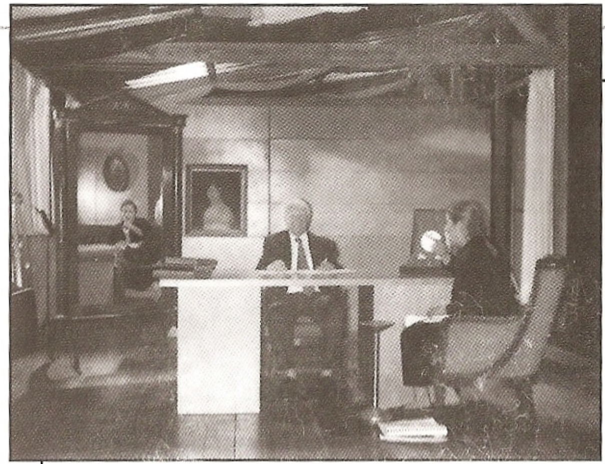
¿Qué hay antes de la película? Una experiencia tan intensa que desplaza al cineasta y lo arrastra a explorar esa misma energía. Un día de 1987, ochenta miembros de una familia se reúnen alrededor de la tumba de su ancestro común, Moïse Blin, vendedor ambulante judío fallecido en 1820. El cineasta descubre entonces una hermandad ignorada y se dedica a investigar su identidad y, a la vez, el sentido de la familia ante la historia. La escritura de un guión de ciento cuarenta páginas, como el de una película de ficción, se revela una etapa necesaria para expresar la energía del filme en todos sus aspectos. Ese tiempo de escritura permite comprender lo que está en juego en el filme, definir su forma. El guión se convierte en un objeto portador de un deseo que el cineasta hace compartir a los distintos lectores. Anticipa la banda de imágenes. Siempre podrá transformarse durante el rodaje, especialmente si participa en la dinámica del filme como una memoria de sus posibles.

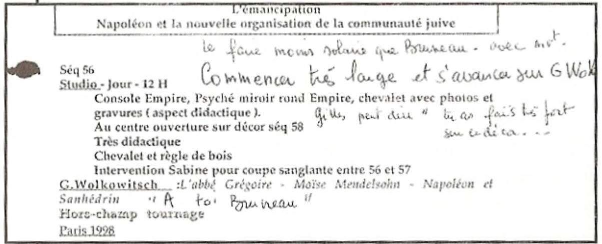
Desarrollo del argumento

Este documental/ficción (soporte película y vídeo, blanco y negro y color) se desarrollará de un modo no-lineal y contrapuntístico. A una sucesión de testimonios, aparentemente opuestos pero en realidad complementarios, responderán intermitentes inmersiones en el pasado lejano o próximo, que suscitan ecos en ocasiones discordantes.

Es como si la historia de las reuniones de los descendientes de Moïse Blin, de 1987 a 1996, (1er *nivel de narración*) constituyera un amplio relato donde enraíza la historia de una familia judía del siglo XVIII hasta nuestros días (2º *nivel*) y, luego, la historia de los judíos asquenazíes entre Alemania y Francia, la servidumbre y el Acta de Emancipación (3er *nivel*), salpicada de intervenciones de algunos descendientes de Moïse Blin (4º *nivel*). *En determinados momentos de la película, dos o tres de estos niveles, e incluso los cuatro, pueden encabalgarse; en todo caso, siempre interactuarán los unos con los otros.*

Extraído del guión, inicialmente titulado *De Blin à Moïse*, antes de llamarse *Le Premier du nom*, escrito por Sabine Franel y Nicolas Morel.





L'émancipation
Napoléon et la nouvelle organisation de la communauté juive

le faire moins solaire que Bruneau - avec mot.

Séq 56
Studio - Jour - 12 H — Commencer très large et s'avancer sur G Wolk
Console Empire, Psyché miroir rond Empire, chevalet avec photos et gravures (aspect didactique). — Gilles, peut dire " tu as fais très fort sur ce déca... "
Au centre ouverture sur décor séq 58
Très didactique
Chevalet et règle de bois
Intervention Sabine pour coupe sanglante entre 56 et 57
G.Wolkowitsch :*L'abbé Grégoire - Moïse Mendelsohn - Napoléon et Sanhédrin* " A toi Bruneau "
Hors-champ tournage
Paris 1998

Un único espacio dramático.

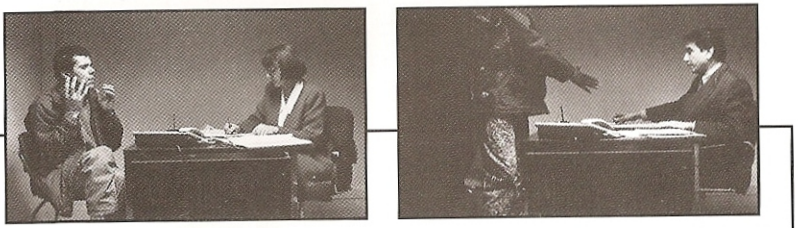
Un documental rodado en estudio. El espacio reconstruido es el de un taller cuyo mobiliario varía de lugar al hilo de los encuentros. Este espacio define un «lugar común» que cada uno ocupa de distinto modo. Un dispositivo de proyección de imágenes sobre una sábana permite reactivar, a cada secuencia, el trabajo de anamnesia.

La escritura nunca llega a fijarse. En el rodaje el guión se transforma en otro objeto, a medio camino entre el guión técnico y el parte de rodaje. Es inseparable de un movimiento de análisis permanente, de recuperación, una reapropiación que lo resitúa una y otra vez en perspectiva, sin dejar de mantener su eje.

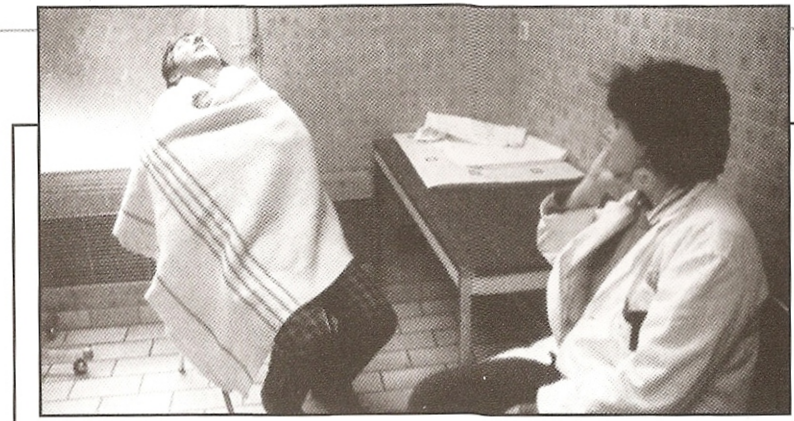
El emplazamiento y el encuadre

Dos películas de Raymond Depardon

Raymond Depardon se esfuerza, como se demuestra en *Délits flagrants* (1993), por alcanzar la máxima ascesis componiendo planos fijos de larga duración y montados sin ningún comentario. Ello le obliga a encontrar el «buen» emplazamiento, el que permita tener, dentro del cuadro, a todos los protagonistas de una situación. Se trata de filmar una relación. En este caso, la que se establece entre un acusado que acaba de ser capturado y el sustituto del procurador encargado de decidir el proceso. El cineasta registra el diálogo que se mantiene desde ambos lados del estrecho escritorio. O más bien la apariencia de diálogo, pues lo que la película explica, caso a caso, es la distancia entre dos hablas, dos mundos que no se escuchan, donde cada uno de ellos remite a su propia impotencia. Impotencia característica de esos lugares estratégicos que son la psiquiatría (*San Clemente* [1980], *Urgences* [1987]) o la policía (*Faits divers* [1983]): cada uno hace su trabajo en el interior de un sistema que funciona por sí solo. Fue probablemente la conciencia de este hecho lo que indujo al futuro presidente de la República, Valéry Giscard d'Estaing, escoltado por la cámara de Depardon en 50,81 % (1974), a prohibir la proyección de la película durante más de treinta años.



El espacio está dramatizado de manera frontal y simétrica. El cuadro se fija de entrada y ya no varía. El magistrado queda arrinconado detrás del escritorio, el detenido tiene algo más de espacio. Cuando éste se levanta, el campo se desequilibra: su futuro queda en suspenso.



El encuadre construye el espacio de una relación entre un médico y un paciente. Estamos del lado del cuerpo médico, la locura es mantenida a su distancia de enigma. Lo que seguimos es el despliegue desordenado de las líneas rotas de una vida tal y como la recoge el marco de la institución.

Filmar no es supervisar lo que pasa en el visor de la cámara. Es, por el contrario, estar presente en lo que uno filma, volverse sensible a la presencia de la persona filmada, ser receptivo de forma instintiva, animal, a su respiración. El otro no está detrás de un cristal: comparte un espacio y una duración con el cineasta. La elección de un equipo técnico (su composición: estar solo, ser dos o tres, con ingeniero de sonido o no, ir en grupo, etc.) participa en la creación de una cierta cualidad de presencia. En todos los casos, el arte, o el secreto, del cine directo consiste en estar atento a la singularidad del instante, a su «fractura», como dice André Bazin.

En este plano de *Urgences*, vemos al cineasta (también responsable de la imagen, acompañado únicamente de una técnica de sonido) hacer un *zoom* adelante para aislar el rostro de este hombre agotado, aproximarse al misterio de la locura que le acecha, acompañar su sueño... de repente, mientras el hombre sigue sentado, con la cabeza caída hacia atrás, el cineasta abre rápidamente el campo con un *zoom* de retroceso... y vemos al hombre incorporarse en su silla. No cabe imaginar prueba más bella de la presencia concentrada de un cineasta en lo que filma que esta anticipación: ha sentido una tensión física, el inminente impulso de un movimiento, y velozmente ha recuperado el campo necesario para un nuevo momento.

Documento

Chronique d'un été

de Jean Rouch y Edgar Morin, 1961

Chronique d'un été supone una pequeña revolución. Se ofrece como un esfuerzo de reflexión, para cada individuo, sobre el lugar que uno ocupa tanto en el seno de la sociedad francesa como dentro del filme. De este modo saca a relucir las tensiones que agitan, pero también las contradicciones que animan, el proceso cinematográfico. La película es por lo tanto inseparable de su proceso de fabricación; este último hace las veces tanto de puesta en escena como de guión; se desarrolla filmando las reacciones que suscita; se inventa al hilo del rodaje y luego del montaje (aquí, 25 horas de material rodado); revela la materia de que están hechas las relaciones entre individuos; libra sus claves al espectador. A su estreno, la película desencadenó una polémica centrada en la noción de *cinéma-vérité*,[1] atemperada por Mario Ruspoli al proponer el término *cinéma direct*.[2]

---

1. Véase Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, Champ libre, 1971, pág. 139.
2. Informe UNESCO, «Le Groupe synchrone cinématographique léger», octubre de 1963.

Marceline Loridan (futura colaboradora de Joris Ivens) resucita, de la plaza de la Concordia a Les Halles desiertas, la pesadilla de la deportación. Filmar con la cámara al hombro, mirar cómo pasan los hombres. La verdad, aun en directo, es siempre la de un encuadre, de un rodaje, de un montaje.

Esta película es una investigación. El medio de esta investigación es París. No es una película novelesca. Su investigación concierne a la vida real. No es una película documental. Su investigación no tiene por objeto describir; es una experiencia vivida por sus autores y actores. No es una película sociológica propiamente hablando. La película sociológica investiga la sociedad. Es una película etnológica en el sentido literal del término: busca al hombre. Es una experiencia de interrogación cinematográfica. «¿Cómo vives tú?» Es decir, no sólo el modo de vida (vivienda, trabajo, ocio) sino el estilo de vida, la actitud ante uno mismo y ante los demás, la forma de concebir sus problemas más profundos y la respuesta a esos problemas. [...]
Cinéma-verité significa que hemos querido eliminar la ficción y acercarnos a la vida. Significa que hemos querido situarnos en una línea dominada por Flaherty y Dziga Vertov. Por supuesto, este término de *cinéma-verité* es temerario, pretencioso; por supuesto, en las obras de ficción, al igual que en los mitos, existe una verdad profunda. [...] Mejor (o peor): cada uno de nosotros sólo puede expresarse a través de una máscara, y la máscara, como en la tragedia griega, disimula y revela al mismo tiempo, hace de portavoz. Al hilo de los diálogos, cada uno ha podido ser a la vez más veraz que la vida cotidiana, y al mismo tiempo más falso. Esto significa que no existe una verdad dada, que bastaría con recoger con cuidado sin deteriorarla (como mucho, eso sería espontaneidad). La verdad no puede escapar a las contradicciones.

Sinopsis reproducida en Edgar Morin y Jean Rouch, *Chronique d'un été*, Inter-Spectacles, Lherminier, invierno de 1961-1962.
La película dio lugar a una investigación radiofónica sobre sus autores y actores, treinta años después: «Chronique d'un été», serie de 25 emisiones, entrevistas realizadas por Jean-Pierre Pagliano, France Culture, 29.07.91

domaine cinéma
Jean Rouch
Edgar Morin
CHRONIQUE
D'UN ÉTÉ
★
Texte du film
Scènes coupées
Chronique d'un film, par Edgar Morin
Le cinéma de l'avenir, par Jean Rouch
Dossier Cinéma et Vérité
★
interSpect

Documento

MENSCHEN AM SONNTAG

de Robert Siodmak y Edgar Ulmer

Contemporáneo de *La caja de Pandora* (Die buchse der Pandora, 1928), de G. W. Pabst, o de *La mujer en la luna* (Frau im Mond, 1928), de Fritz Lang, pero también de las sinfonías urbanas, *Menschen am Sonntag* («Los hombres en domingo», 1929) lleva la capacidad expresiva del cine mudo a su apogeo justo en el momento de su difícil transición al sonoro. Por vez primera, una película habla directamente de la vida corriente, sin tratar de convertirla en un relato, como suele decirse, «adaptado al cine». De este modo, la película lleva la lógica documental a su máxima expresión: al privilegiar la sensación de los momentos y no el sentido de su acción, reencuentra la ficción tal y como cada uno de nosotros la vive, con sus sueños, sus aventuras y desventuras.

La singularidad de esta película no sólo deriva de su contexto histórico, sino, en igual medida, de las condiciones de su producción. Iniciada por un crítico y dramaturgo de vanguardia, Moriz Seeler, la película quiere ser una empresa colectiva que moviliza a varios autores que luego se harán famosos en Hollywood: Robert Siodmak, Edgar Ulmer, Eugen Schüfftan, Billy Wilder, Fred Zinnemann, Curt Siodmak. Como afirma el rótulo inicial, *Menschen am Sonntag* es «una película sin comediantes». Y luego precisa: «Estas cinco personas se encuentran por primera vez en su vida delante de una cámara. Hoy cada uno de ellos sigue haciendo su trabajo».

¿Qué mejor manera de representar el mundo contemporáneo, de «contarlo», que partiendo directamente de él, de las trayectorias que lo componen, de las vidas de unos y otros, de los relatos que todos y cada uno de nosotros nos fabricamos en nuestras vidas?

Captar el temblor de una presencia solar.

Como Nanuk, son no profesionales que se convertirán en actores de su propia vida. Pero en *Nanuk*, Flaherty fabulaba un relato de los orígenes. Con esta película, unos jóvenes cineastas berlineses se adueñan del cine para convocar una imagen de ese mundo que es su contemporáneo. La película se convierte en el medio de hacer la crónica[1] de su propio presente. Por otra parte, aunque inicialmente salieran a rodar unos pocos días, la película requirió seis meses de rodaje, distribuidos en fines de semana, únicos momentos de libertad para los protagonistas porque todos ellos trabajaban durante la semana. El resultado: todo es digno de ser filmado. Y, en su cotidianidad, la vida puede ser tan bella como, a veces, áspera. Al mismo tiempo, se pone de manifiesto que la progresión del filme no necesita de intrigas. Dicha progresión se basa únicamente en la organización de los momentos que los protagonistas pasan juntos, al hilo de la improvisación que unos cineastas en ciernes están obligados a observar y que confiere a la película su tonalidad solar.

El gesto documental no es, entonces, sino el medio para escapar de las representaciones comunes, falsamente lenitivas, y restablecer el contacto con los meandros de la vida cotidiana, con su ordinaria abundancia; en una palabra, el medio para experimentar esas conexiones que son las nuestras, que nos animan y en las que se basan nuestras ficciones.[2] Para restituirle al cine, en suma, la posibilidad de tejer una relación con el mundo. Este gesto estará siempre por reinventar.

---

1. Los soviéticos preferían hablar de «crónica» que de «documental».

2. Marcel Carné se someterá a la misma prueba con *Nogent, El Dorado du dimanche* (1929), sobre cuyas bases el director erigirá el realismo poético de sus futuras ficciones.

Véase Cyril Neyrat, «Du jeu dans la masse», en Jean-Louis Déotte y Alain Brossat (dir.), *Masse et cinéma*, Léo Scheer, en prensa, 2003.

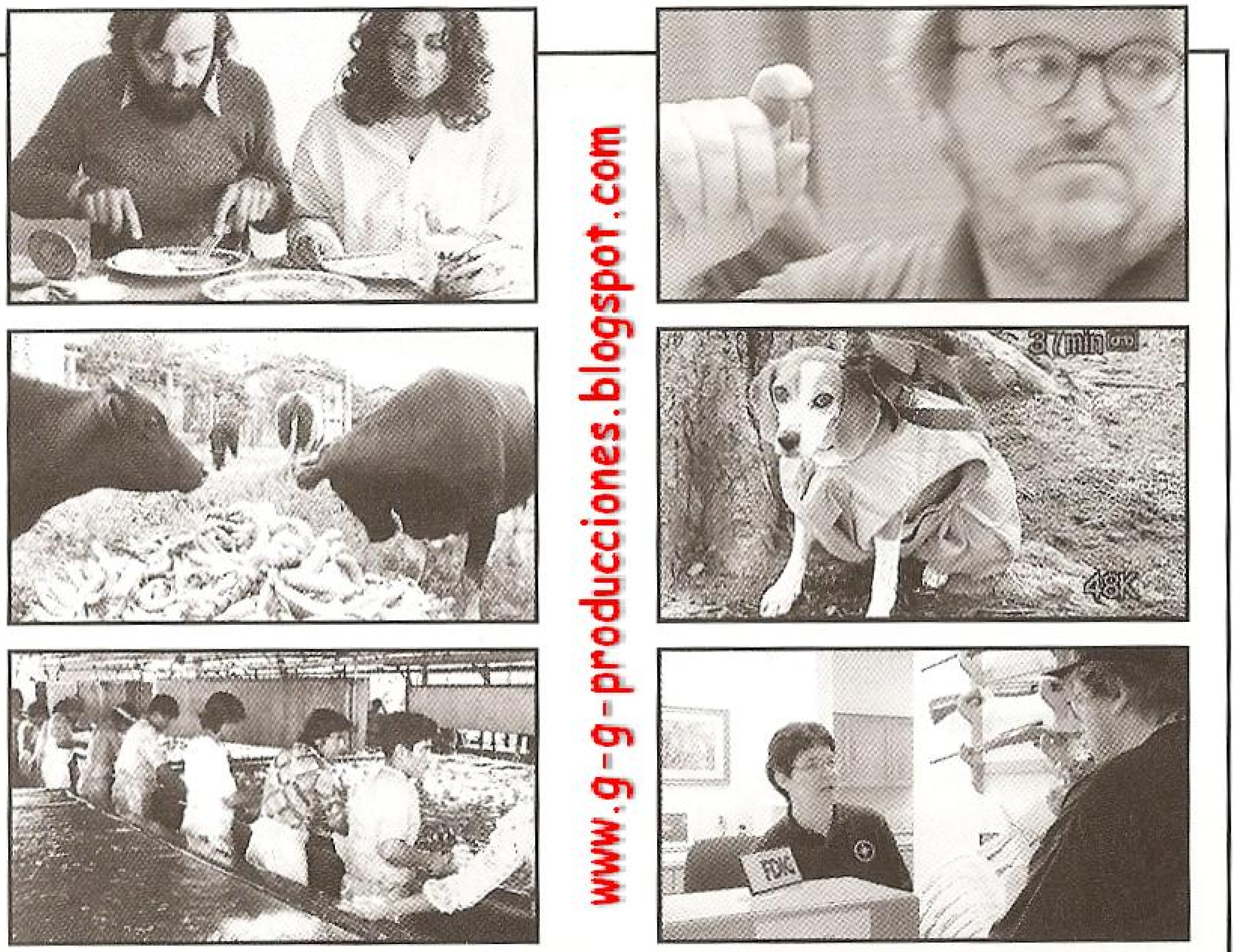
La investigación (y yo)

vista por Luc Moullet y Michael Moore

Si la investigación es una forma familiar al documental, es porque permite relacionar dos realidades más o menos alejadas. *Genèse d'un repas* (1979) y *Bowling for Columbine* (2002) oponen su humor devastador al poder destructor de los sistemas sobre los cuales investigan.
En estos dos filmes, los cineastas se escenifican a sí mismos como parte de la investigación. A su manera, cada uno de ellos asume el desorden del mundo, expone su cuerpo a la cámara. Es una cuestión de moral: el cineasta no es externo a aquello que filma, está implicado en cuerpo y alma en su búsqueda, se convierte en el revelador de las fisuras y los conflictos que atraviesan el mundo y los hombres. De manera general, todo el cine en primera persona pone en escena a un sujeto que nos revela cómo él mismo es más un fruto de la acción del mundo que el dueño de su propia historia.

Genèse d'un repas

Al inicio de *Genèse d'un repas*, Luc Moullet plantea una pregunta de engañosa simplicidad: ¿de dónde vienen el atún, el huevo y el plátano que están en mi plato? Una simplicidad que es *frontalidad*, la de la cámara y la del modo en que se aborda la cuestión. El cineasta remonta entonces toda la cadena de la industria alimentaria, empezando por el tendero a quien hace la compra. Reconstruye el trayecto de los alimentos y de su coste al paso de los intermediarios. En otras palabras: descompone toda una economía, llegando hasta las condiciones de trabajo de los recolectores, o a la explotación del mineral de hierro de donde se saca el metal de las latas de conserva. La película se esfuerza en hacer tangible la relación caníbal entre la mesa occidental y el subsuelo del tercer mundo. De una cosa a otra, la cadena de las relaciones de causa y efecto acaba por abarcar el mundo entero, lo cual no deja de ser inquietante.



A la izquierda, *Genèse d'un repas;* a la derecha, *Bowling for Columbine*. Entre los dos, la doble relación entre consumo y predación.

Bowling for Columbine

Michael Moore ataca la venta libre de armas en Estados Unidos, que detentan el récord mundial del homicidio (más de 10.000 muertos al año). Partiendo de la masacre cometida por dos adolescentes en su instituto (Columbine) de una pequeña ciudad de Colorado, desmonta al hilo de los encuentros cómo se construye una sociedad donde miedo y consumo van de la mano. Su irresistible tenacidad en pedir cuentas establece un contracampo del mito hollywoodiense, velado, al fin y al cabo, por una nube de polución y de ilusiones. Poeta de la pólvora en los ojos, Charlton Heston resultaría casi patético si a la vez no fuera tan peligrosamente inconsecuente... como ya se perfilaba en *Sed de mal*, donde interpretaba el papel de un policía íntegro que adoptaba métodos sospechosos para atrapar a un policía descarriado interpretado por Orson Welles.

Testimonio

Diario de montaje

de Anne Baudry

Anne Baudry ha montado numerosas películas de Jean-Louis Comolli. Entre finales de 1995 y principios de 1996, durante el montaje de *Marseille contre Marseille,* llevó un diario mientras experimentaba con una técnica nueva: el montaje virtual. Aunque permita una flexibilidad de trabajo inédita, no debe confundirse el tiempo de la máquina con el de la reflexión necesaria para encontrar el equilibrio del filme. Con la generalización del digital, no es raro que un documental acumule decenas de horas de material. La dificultad del montaje radica en tejer un hilo que nada tiene que ver ni con el orden de rodaje ni con la progresión de un relato regido por el encadenamiento causal de las acciones. El documental pasa por otras lógicas basadas en la comparación y la confrontación. Cada película inventa su propio camino.

Miércoles 27 de diciembre de 1995

[...] ¿Y si una película se hiciera extendiendo, más allá de los obstáculos que frenan su avance, la pantalla mental de la película soñada? Nosotros los documentalistas ya hemos sido desterrados de esa historia, exiliados en la mayoría de los casos en un soporte, el vídeo, que, al desacralizar nuestros gestos, nos sume confusamente en el desprecio que rodea a la producción televisiva. Y aun así resistimos, resistimos sabiendo que algo irremediable ya ha tenido lugar, algo a lo que hemos tratado de adaptarnos reinventando otras exigencias, luchando por imponer un tiempo, nuestro tiempo: la lenta maduración necesaria para la producción del sentido.

Jueves 11 de febrero de 1996

Estoy completamente perdida. ¡Bloqueada en medio de mis ciento cincuenta versiones posibles! Más insidioso aún en cuanto domino cada vez mejor la técnica y me siento invadida por una fiebre lúdica, una especie de vértigo que me impulsa a insertar, desplazar, *trimar* (¡sí! El «modo *trim*» permite, con dos rodillitos rosas, alargar o acortar, imagen por imagen, un *raccord*), con la mirada clavada en la *time line*, la mano tiesa sobre el ratón, el tronco inclinado hacia delante, hacia la pantalla, fijado en esa postura de concentración intensa de la que sólo salgo cuando la fatiga me recuerda que existo y me libera de esa posesión. [...]

¿Qué pensar del hecho que Avid no haya hecho ningún esfuerzo por adaptar su vocabulario a los montadores, por hacer un programa en francés y tratar de reconstruir un «entorno» más próximo al de las salas de montaje? Los montadores jóvenes no se encuentran con estas dificultades de adaptación. Pero si no han pasado por la película, ¿heredarán la exigencia que le es inherente?

Domingo 17 de marzo

¡Llegó la penúltima proyección! Los distribuidores y los productores (eran cinco), fatigados por estos visionados repetitivos, eran como médicos en la cabecera de un enfermo incurable. Resueltos a no quedarse pasivos, propusieron toda clase de combinaciones en un paroxismo que me recordó esa especie de cacofonía interior de los inicios con el Avid. [...] Y se produjo como un milagro... ¡En sólo seis horas el filme estuvo acabado! No es raro que las situaciones de urgencia nos hagan «soltar prenda» y revelen esa solución que está al alcance de la mano pero que una y otra vez hemos pasado por alto porque contradice algunas certidumbres bien afianzadas. Todo sucedió porque nuestros jueces repetían con demasiada insistencia: «La construcción es buena pero hay que cortar»; esa insistencia me parece sospechosa, percibo en ella una denegación y entiendo que hay que tocar lo que ya creíamos definitivo, las dos o tres primeras secuencias. Vuelvo a pensar en lo descartado, en esos trozos de entrevistas que parecen demasiado largos pero que en esta última versión se echan en falta porque permiten entrar en los personajes, anudar los hilos. Lo curioso de la experiencia está en el frenesí, que a mí me parece como un trance, con el que yo ejecutaba esas modificaciones decisivas. Como si todo hubiera sucedido fuera de mí sin tener yo tiempo de ser espectadora de mi felicidad de crear.

Anne Baudry, «Les mains fragiles. Journal de bord d'une monteuse», *Cahiers du cinéma*, n° 503, junio de 1996.

Documento

La frontera borrosa

Sobre *Ten,* de Abbas Kiarostami

Antes de formalizarse, el proyecto de *Ten* (2002) pasó por distintas etapas. Después de haber trabajado en la hipótesis de un relato cuyo personaje principal era un psicoanalista, el cineasta fue llegando poco a poco a la idea de concentrar un dispositivo de rodaje en un lugar cerrado, un automóvil, y centrar la película (rodada en DV) en una mujer divorciada, siempre al volante, sin espacio propio. En otras palabras, Kiarostami reemplaza aquí la puesta en escena por una puesta en situación perfectamente dominada, que más que conducir induce al relato. Todo el arte del autor consistirá entonces en borrarse, incluso cuando desencadene la llegada del acontecimiento deseado. Ello sólo es posible porque la película resulta de una larga preparación, durante la cual el cineasta ha contactado con numerosas personas, ha elegido con cuáles quiere trabajar, ha establecido la organización del rodaje (los trayectos del automóvil, el orden de las secuencias, la posibilidad de rehacer las tomas), ha decidido su dispositivo y, en particular, el hecho de que durante casi todo el tiempo él va a estar sentado «en el asiento de atrás, en medio, de manera que no se me vea cuando una cámara filme a la conductora y la otra simultáneamente a su pasajera. A través del micro que la conductora llevaba en la oreja, yo le dictaba sus diálogos, sus preguntas».[1]
El resultado es una película donde las fronteras entre documental y ficción son borrosas. Así, resulta difícil saber si hay que hablar de persona o de personaje. Lo cual no deja de remitirnos a la cuestión del estatuto de verdad de las palabras y de los comportamientos de cada uno. Ya que, precisamente, cada uno desempeña un papel determinado por unas condiciones sociales que son otras tantas escenificaciones del deseo de unos y otros, del cara a cara entre padres e hijos, entre hombres y mujeres.

---

[1] *Cahiers du cinéma*, nº 571, septiembre de 2002.

En el nuevo plano, he [...] seguido utilizando los mismos materiales que durante el trabajo de preparación: varios personajes y un coche. La forma seguía siendo la misma: dos asientos cómodos, una conversación íntima entre dos personas que no están sentadas frente a frente sino una al lado de la otra, inmóviles y en movimiento. Pienso que la posición de estar sentados unos junto a otros nos tranquiliza, crea siempre una situación más segura para dialogar. Si hace falta, nos miramos. En otras palabras, estamos con nosotros mismos y, al mismo tiempo, con el otro. Normalmente tenemos derecho a no mirar a nuestro interlocutor. Le miramos a los ojos cuando esperamos una réplica, una reacción. Por eso la cámara se encuentra en una situación privilegiada y excepcional: está presente y ausente a la vez, fija y en movimiento a la vez. La focal del objetivo también corresponde a nuestro campo de visión natural y a un espacio que nos resulta extremadamente familiar y conocido. [...]
Me gustaría insistir en la noción de surgimiento, en lo que tiene de contingente, y precisar que para mí no es en modo alguno un accidente. El incidente acaecido no es un accidente, ni muy ni totalmente inesperado. Para mí, un simple parpadeo que se produzca en el buen momento, una abertura o un cierre de iris, una vacilación, un cambio imprevisto en la situación es un acontecimiento, un accidente. Pasa lo mismo cuando oímos palabras propias del lenguaje oral. Si presentamos los diálogos a los no actores por escrito, intentarán reproducirlos fielmente... Y nos sentiremos obligados a respetar la gramática, a emplear un lenguaje correcto, cosa que no sucede en absoluto en la lengua oral. Todo el mundo, un simple comerciante, un simple obrero, un analfabeto, todos ellos poseen naturalmente su propia cultura y su propia lengua, con las palabras que las expresan. [...]

Abbas Kiarostami, *Ten*, prefacio del guión, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, nº 73, 2002.

En el plano del pensamiento

Alexandre Astruc

L'*Écran français* es una perspicaz revista de cine, surgida de la Resistencia, en la que participaron algunos grandes escritores de su tiempo. Este artículo mítico de Alexandre Astruc apareció encabezado por una cita de Orson Welles: «Lo que me interesa en el cine es la abstracción». Nada más terminar la guerra (pág. 28), el texto consigue definir el territorio cinematográfico del que nuestro tiempo es el heredero. Sienta las bases de la noción de autor, fundamental en la génesis de la Nouvelle Vague. Y, al mismo tiempo, libera las películas del corsé del «tema» a tratar, en beneficio de la forma. El documental se libera así de los límites del género.

El cine va camino de convertirse, simplemente, en un medio de expresión, como en el pasado lo fueron todas las artes, especialmente la pintura y la novela.
Tras haber sido sucesivamente una atracción de feria, un divertimento, análogo al teatro de bulevar, o un medio de conservar las imágenes de la época, se está convirtiendo progresivamente en un lenguaje.
Un lenguaje, es decir, una forma en la que y mediante la que un artista puede expresar su pensamiento, por abstracto que éste sea, o traducir sus obsesiones exactamente como sucede hoy día en el ensayo o la novela.
Por esta razón llamo a esta nueva era del cine la de la *caméra stylo*.
Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se irá liberando poco a poco de esta tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan sutil y flexible como el lenguaje escrito. Este arte dotado de todas las posibilidades, pero cautivo de todos los prejuicios, no se pasará toda la eternidad cultivando ese estrecho territorio del realismo y de lo fantástico social que le fue concedido en los márgenes de la novela popular, cuando no se hace de él el dominio predilecto de los fotógrafos. Ningún terreno le ha de estar vedado. La meditación más desnuda, un punto de vista sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones, son precisamente dominios muy propicios para él. [...] Tenemos que entender que hasta ahora el cine no ha sido más que un espectáculo. Lo cual se debe, precisamente, a que todas las películas se proyectan en salas. Pero con el desarrollo del 16 mm y de la televisión, no está lejos el día en que cada uno de nosotros tendrá en su propia casa aparatos de proyección e irá a alquilar a la librería de la esquina películas-escrito sobre cualquier tema, en cualquier formato, sea crítica literaria, novela, o ensayo sobre matemáticas, historia, divulgación, etc. Entonces ya no podremos hablar de un cine. Habrá cines como hoy hay literaturas, ya que el cine, como la literatura, antes de ser un arte particular, es un lenguaje que puede expresar cualquier área del pensamiento. [...] Esto es así. No es una escuela, ni siquiera un movimiento, tal vez sea simplemente una tendencia. Una toma de conciencia, una cierta transformación del cine, un cierto futuro posible, y el deseo que tenemos de acelerar la llegada de ese futuro.

«Naissance d'une nouvelle avant-garde», *L'Écran français*, nº 144, 30 de marzo de 1948. Reproducido *in extenso* en O. Barrot, *L'Écran français 1943-1953. Histoire d'un journal et d'une époque*, Les éd. français réunis, 1979, pág. 236.

André Bazin

Este texto, del que André Bazin escribió una primera versión en 1953,[1] es clave para entender el documental y el modo en que éste nutrió al cine. Es tarea del documental encontrar el punto de equilibrio del acontecimiento que filma. En los ejemplos que presenta, André Bazin tiende, por otra parte, a privilegiar los momentos de predación. Desde el momento en que el acontecimiento pasa por un corte, el filme pasa del lado de la planificación, es decir, de una «representación imaginaria». Pero si el plano se mantiene en su continuidad, los filmes se abren a la duración y obtienen su sentido de ella, como puede verse en una película como D'Est (1993), de Chantal Akerman, o *Le Jour du pain* (1999), de Serguéi Dvortsevoy.

Si nos esforzamos ahora en definir la dificultad, creo que podríamos plantear como ley estética el principio siguiente: «Cuando lo esencial de un acontecimiento dependa de una presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido». El montaje recupera sus derechos cada vez que el sentido de la acción deje de depender de la contigüidad física, aunque ésta se vea implicada. [...]
No se trata en modo alguno de que debamos volver obligatoriamente al plano secuencia ni de renunciar a los recursos expresivos ni a las eventuales posibilidades del cambio de plano. [...]
Sería inconcebible que la famosa escena de la caza de la foca de *Nanuk* no nos mostrara, en el mismo plano, al cazador, el agujero y la foca. Pero tampoco importa en absoluto que el resto de la secuencia esté planificado al gusto del director. Lo único que hace falta es que la unidad espacial del acontecimiento sea respetada en el momento en que su ruptura transformaría a la realidad en su simple representación imaginaria. Eso es, por otra parte, lo que en general entendió Flaherty, salvo en ciertos momentos en que la obra pierde, en efecto, su consistencia. Si la imagen de Nanuk acechando a su presa al borde del agujero en el hielo es una de las más bellas del cine, la pesca del cocodrilo visiblemente dirigida «en montaje» en *Louisiana Story* es un desliz. En cambio, en esa misma película, el plano-secuencia del cocodrilo atrapando a la garza, filmado en una sola panorámica, es simplemente admirable. Pero la reciprocidad es verdadera. Es decir, que para que el relato reencuentre la realidad basta con que uno solo de sus planos, convenientemente elegido, reúna los elementos que el montaje había dispersado previamente.

Montage interdit. Reproducido en *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, 1985.

[1] «Le réel et l'imaginaire», *Cahiers du cinéma*, nº 25, julio de 1953.

Johan van der Keuken

**¿Dónde hay que colocar la cámara cuando se rueda una entrevista? ¿Tiene que estar frente a la persona filmada? Y el cineasta, ¿dónde se sitúa? Lo más sencillo, si no es él quien filma, sigue siendo colocarse junto a la cámara, a su altura. Nada peor, en efecto, que la mirada de la persona se desvíe en exceso del eje de la cámara porque el cineasta se ha instalado en un rincón. Se tiene entonces la sensación de que el entrevistado se dirige a alguien a quien nunca veremos, y el espectador queda fuera de lo que se cuenta.
Otros dispositivos nos pueden permitir eludir los convencionalismos de semejante práctica (cuya reproducción más**

anodina es el «busto parlante» de los presentadores de informativos en televisión). Por ejemplo, en *Amsterdam Global Village*, Johan van der Keuken reinventa el dispositivo de plano-contraplano filmando a una de las personas escuchando a la persona que habla. En este caso la escucha se reconstruye en el interior del filme, entre las personas. De este modo, éstas se convierten en «personajes» de su propia historia.

Es tarea del cineasta el construir el dispositivo de habla y escucha capaz de hacer emerger una palabra hasta entonces reprimida, que no fuera esperada o programada (lo que llamamos un «cliché»), y cuyo sesgo, por áspero que sea, será un valioso testimonio tanto de la singularidad de una existencia como de la cualidad de una relación.

En *Amsterdam Global Village*, yo era muy sensible a las relaciones binarias, en concreto a las relaciones hombre-mujer. La idea de las entrevistas se impuso rápidamente. A menudo en el pasado yo había filmado frontalmente las entrevistas, mientras hablaba desde detrás de la cámara. Eso crea una superficie plana de la que se deduce el espacio entre la pantalla y el espectador. En los últimos años me he cansado un poco de esta manera de filmar. En esta película, la mirada del personaje no se dirige hacia la cámara sino a un lado, como en las entrevistas de televisión. En las entrevistas, con Roberto, Borz-Ali y Khalid, el mensajero, he sustituido la figura del entrevistador por unos planos, en el mismo eje, de sus respectivas mujeres escuchando. Ellas aparecen, por lo tanto, en falsos contraplanos respecto a sus hombres y yo las he iluminado de forma un poco artificial para denunciar sutilmente el procedimiento. Sobre esta imagen ligeramente «extrañada» he puesto, en cada caso, la voz en off de la mujer. En la conversación entre la madre judía y su hijo, todo está hecho en plano-contraplano. Los muestro por separado, cortando las rápidas panorámicas con las que paso de la madre al hijo y viceversa. Sólo cuando entramos en intimidades sobre el tema de la culpabilidad, los relaciono en el espacio y la duración manteniendo las panorámicas íntegras. Ese momento de transición también corresponde a un cambio de posición de la cámara, que atraviesa el eje entre los dos personajes.

Son cosas que siempre me ha gustado hacer. Ya que, junto a la carrera-persecución, el plano-contraplano es la figura archiclásica del cine para mantener dos espacios unidos. Si el plano se hace en Francia y el contraplano en China, uno puede igualmente unirlos y hacer que los dos se miren. Es el motivo ficcional por excelencia, y por tanto el motivo antidocumental por excelencia.

Johan van der Keuken. *Aventures d'un regard*, Cahiers du cinéma, 1998, pág. 120.

Robert Kramer

En las «Notas»[1] redactadas para la preparación de *Cities of the plain* (2000), Robert Kramer explica que la película parte de la realidad, se basa en «gente corriente», y por lo tanto quedará abierta a lo imprevisto de la vida; al mismo tiempo, el director elucida las decisiones estéticas que posibilitarán dicho rodaje. Ello le lleva a definir el lugar que la película ocupa tanto en el mundo como en la historia y en el cine. También se traduce en una reflexión sobre la materia misma de la imagen, su textura. Esta última manifiesta, concretamente, cómo una película es siempre la tentativa «experimental» de una figuración.

Tendrá una cierta rugosidad más bien próxima al documental. Y luego está la manera de rodar la película. Será en 35 mm, pero con más de tres cuartos en vídeo. La imagen vídeo en 16:9 aumenta la duración indiferente, hace que el mundo sea a la vez más rugoso, más cotidiano, más ordinario y familiar, y raramente seductor en sí mismo. Esto significa que no puedo contar con nada, que no hay ninguna belleza dada, habrá que encontrar una manera de hacer que el todo viva porque las situaciones y las personas estén vivas. Quiero dar la impresión de que estas imágenes han sido arrancadas de la solidez del mundo con una dificultad considerable, que hasta cierto punto han sido desenterradas o robadas: no enmascararé los signos de esa violencia. El cuarto restante de la película se rodará en 35 mm, en estudio. [...] [En] el caso del ciego, existe una razón para hacer que sus experiencias interiores más importantes, sus visiones si uno quiere, se muestren de forma muy presente y sensual. Por la misma razón, no es malo que el mundo a su alrededor tenga menos consistencia. Supongo que la elección del vídeo también se debe al reducido tamaño de la cámara digital. [...] Es un buen instrumento, sólido en el trabajo con la cámara al hombro, y notable por su ligereza y sensibilidad extremas, que posibilitan filmar situaciones reales o imprevisibles con un mínimo de intervención. Es un ejemplo de la *caméra stylo* de la que hablábamos antes, y como la imagen de vídeo no presenta inconvenientes para el proyecto, servirá. [...]

Espero que sea una película en la que el espectador sienta, por una vez, las posibilidades de utilizar el sonido con imágenes en movimiento. Nada de «espectacularidad» al estilo de Lucas y su SensuRound, sino la fabulosa densidad, la capacidad de sugerir, la auténtica vocación del sonido para explicar historias cuando es tratado como parte integrante, en igualdad de condiciones con las demás, de la narración.

[...]

En cuanto a la inevitable pregunta de a quién le puede apetecer ver esta clase de película, sólo puedo sugerir lo siguiente. El mercado (o la relación con Hollywood y el mercado mundial) ha determinado la forma y el contenido de las películas en general, y cada producción nacional ha encontrado sus variantes a las reglas. Toda producción es de gran valor cuando trata de preservar nuestra experiencia de manera distinta, más allá de las normas. La cuestión no es tanto la experimentación formal, aunque tenga su importancia, sino el hecho de recopilar los múltiples aspectos de nuestra experiencia contemporánea con frescura y de forma inesperada. La cuestión es pensar de manera distinta, desde otro punto de vista, con otros valores y otros intereses. Uno de los objetivos es insistir en la manifestación de otras posibilidades en una época donde hay uniformidad de afirmación sobre lo que es importante y real. Otro objetivo: no contentarse con ofrecer placer, sino invitar a la gente a pensar. A partir de ahí, se plantea la pregunta: ¿a quién le apetece pensar? O, desde el punto de vista de la distribución: ¿a quién le apetece meter dinero en esta clase de militantismo modesto?

---

[1] Publicadas en el dossier de prensa, véase también la página web www.windwalk.net/index.htm

Bibliografía ordenada y comentada

Capítulo 1

Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, 2001, págs. 15-19. Estudio ampliamente documentado en un plano histórico y práctico para abordar cuestiones de fotografía.

Ducos du Hauron: Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma 1. L'invention du cinéma 1832-1897*, Denoël, 1973, 3ª edición, págs. 46-47. Una historia en seis volúmenes que continúa siendo una excelente introducción al cine mudo mundial.

Jacques Rittaud-Hutinet, *Auguste et Louis Lumière. Les 1000 premiers films*, Philippe Sers éditeur, 1990.

Les Annés Lumière, Arte 1995. Un filme de André S. Labarthe para descubrir las películas Lumière al hilo de una reflexión notable.

Frances Flaherty, «La méthode de Robert Flaherty», *Image et son*, nº 183, abril de 1965. El itinerario del cineasta visto desde dentro.

Eva Orbanz, *Filming Robert Flaherty's* Louisiana Story. *The Helen van Dongen Diary*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1998. Un testimonio excepcional sobre la elaboración de la película.

Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, L'Âge d'Homme, 1976. Una historia rica en información por uno de sus testigos privilegiados.

Frédérique Devaux, *L'Homme à la caméra*, Yellow Now, 1990. Un análisis plano a plano.

Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, Champ libre, 1971. Un estudio prolijo.

Francis Lacassin, *Alfred Machin*, Anthologie du cinéma, t. 4, Avant-Scène cinéma, 1968, pág. 433. Una monografía breve y preciosa de la célebre colección.

Les Amants de l'aventure, Arte, 1999. Un filme de Michel Viotte sobre el cine de los Jonhson.

Olivier Barrot, Philippe Pilard, Jean Queval, «L'Angleterre et son cinéma. Le courant documentaire 1927/1965», *Cinéma d'aujourd'hui*, nº 11, febrero-marzo de 1977. Una obra básica sobre el cine según Grierson.

Bert Hogenkamp, «Misère au Borinage», *La Revue belge du cinéma*, nº 617, 1984. Un análisis detallado.

Dominique Noguez, «Paris-Moscou-Paris. Paris et les symphonies d'une ville», en Prosper Hillairet, Christian Lebrat, Patrice Rollet (comp.), *Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983*, catálogo de la programación del MNAM, éditions Paris expérimental, 1985, pág. 31. Una presentación que permite tener una visión de conjunto sobre el tema, acompañada de una filmografía.

Luce Vigo, *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, Les petits Cahiers, Cahiers du cinéma, 2002. Una introducción insoslayable, por su hija.

Capítulo 2

André Bazin, «À propos de "Pourquoi nous combattons"» (*Esprit*, 1946), *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1, col. 7è Art, Le Cerf, 1958, pág. 31 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2004).

Christian Delage, «L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, nº 72, octubre-diciembre de 2001.

Christian Delage, «Luis Buñuel et Siegfried Kracauer au service de la propagande anti-nazie du Musée d'art moderne: de New York à Nuremberg, 1939-1945», actas del coloquio *Les Européens dans le cinéma américain. Émigration et exil*, de próxima aparición en las ediciones de la nueva Sorbona.

Paul Virilio, *Guerre et cinéma 1. Logistique de la perception*, Cahiers du cinéma, 1991.

René Prédal (comp.), «Jean Rouch parle des *Maîtres fous*», en *Jean Rouch ou le ciné-plaisir, CinémAction*, nº 81, 1996, pág. 83.

Varda par Agnès, Cahiers du cinéma, 1994, pág. 143.

Dominique Auzel, *Georges Rouquier*, Éditions du Rouergue, 1993. Una biofilmografía que presenta fielmente todas las películas del cineasta.

Capítulo 3

Gérard Leblanc, *Georges Franju*, Maison de la Villette, 1992.

Jean Cayrol y Gaston Bounoure, *Alain Resnais*, Cinéma d'aujourd'hui, nº 5, Seghers, 1962.

Guy Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*, L'Harmattan, 2001.

Harun Farocki, «La Guerre inscrite sur les images du monde», *Trafic*, nº 11, verano de 1994. Publicación del comentario del filme.

Capítulo 4

Jean-Daniel Pollet, Gérard Leblanc, *L'EntreVues*, éd. de l'Œil, 1998, pág. 116. Un libro concebido como una obra que complementa las películas.

J. van der Keuken, *Aventures d'un regard*, Cahiers du cinéma, 1998. El cineasta en su trabajo, por él mismo.

Bernard Eisenschitz y Roberto Turigliatto, *Points de départ. Entretiens avec Robert Kramer*, éd. de l'Institut de l'Image, Aix-en-Provence, 2001. Véase también Paul McIsaac, «*Creating Doc*», www.windwalk.net/index.htm.

J. Ivens, *50 ans de cinéma*, Centro Pompidou, 1979.

Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel (comp.), *India. Rossellini et les animaux*, Cinémathèque française, 1997. Documentos y artículos que constituyen un análisis preciso de la película.

Obras de referencia

Catherine Bizern (comp.), *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*, Addoc/Yellow Now, 2002. Cuando los cineastas debaten acerca de sus prácticas.

Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, Centro Georges Pompidou, 1993.

Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Nathan, 1995. Una introducción a la historia del documental, con abundantes referencias.

François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, 2000. Un cuestionamiento desarrollado de aspectos filosóficos y políticos.

Obras generales

David Bordwell, Kristin Thompson, *L'Art du film. Une introduction*, De Boeck Université, 2000. Las bases del análisis cinematográfico (trad. cast.: *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995).

Gérald Collas, *Cinéma européen. Le défi de la réalité*, Coordinación europea de festivales de cine, Festival Tous Courts, 1997. Un cuestionamiento de las problemáticas actuales.

Marc Ferro, *Cinéma et histoire, Folio histoire nº 55*, 1993 (trad. cast.: *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980). La base de los estudios sobre los noticiarios como sistema de representación.

Jean-Michel Frodon, *L'Âge moderne du cinéma. De la Nouvelle vague à nos jours*, Flammarion, 1995. Una historia documentada del cine francés.

Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, Seghers, 1974. Un compendio sobre el cine directo, cuyo límite estriba en identificarlo con el documental.

Revistas especializadas

La Revue Documentaires
BP 16, 50 rue Crozatier, 75560 Paris Cedex 12.
Images documentaires
Dif'Pop', 21 ter, rue Voltaire, 75011 Paris.

Scam

Los documentalistas franceses tienen su propia sociedad de autores. La sociedad civil de los autores multimedia agrupa a realizadores, autores de entrevistas y comentarios, escritores, videoastas, fotógrafos y diseñadores. Estos creadores constituyen la riqueza documental de la televisión, de la radiofonía y de los nuevos medios.

Hoy son pocos los filmes que se ruedan con película y se proyectan en las salas. La inmensa mayoría de filmes documentales pasa a la televisión: en 2000 más de 10.000 horas de obras fueron emitidas por las siete cadenas hertzianas francesas y unas 4.000 horas por las cadenas temáticas, según estrategias de programación muy diversas. Esta abundancia es una muestra de la importancia del género documental, del lugar que la realidad ocupa en el imaginario de los creadores y del interés del público por estas miradas personales sobre la sociedad, el mundo y las artes.

La Scam representa a 18.000 autores ante distribuidores, productores y legisladores. Esta sociedad negocia, recauda y reparte sus derechos patrimoniales, afirma sus derechos morales y defiende sus intereses futuros.

Scam, 5 avenue Vélasquez, 75008 París. Internet: www.scam.fr

Agradecimientos
Michelle Humbert, por su brillante lectura.
Cyril Neyrat, por su lectura esclarecedora.
Marie-Pierre Muller-Duhamel, por sus iluminaciones.
Françoise Widoff, por su brillantez.
Catherine Fröchen, por los tirajes fotográficos.
Pascal Paul-Harang, por la traducción de la nota alemana sobre Evreinov.
La Scam, por su apoyo a este ensayo.

Concepción gráfica original: estudio Nathalie Baylaucq.

Créditos fotográficos:
págs. 6, 15, 19, 21, 24, 36 (Col. BIFI); pág. 9 (© Association Frères Lumière);
págs. 27-31, 33-34, 39, 43, 46, 49, 56, 58-59, 62, 64-66, 75, 82-83, 85, 87, 89 (Col. Cahiers du cinéma); pág. 37 (Col. Documentaire sur Grand Écran);
págs. 40-41 (© Les Documents cinématographiques); pág. 50 (Claude Lanzmann);
pág. 52 (Filmcooperative Zürich); pág. 55 (Marcel Ophuls);
págs. 68, 89 (Collection Vincent Pinel); págs. 60, 72 (Lucid Eyes Film);
pág. 77 (© Jacques Goyard); pág. 93 (Morteza Tabatabaï);
págs. 82, 83 (© Raymond Depardon-Palmeraie et désert)

Título original: *Le Documentaire. L'autre face du cinéma*
Publicado en francés, en 2002, por Cahiers du Cinéma, París
Traducción de Carles Roche
Cubierta de Ferran Cartes y Montse Plass

Esta obra se benefició del P.A.P. GARCÍA LORCA, Programa de Publicación del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2002 Cahiers du Cinéma / SCÉREN-CNDP
© 2004 de la traducción, Carles Roche
© 2004 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona,
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1603-0
Depósito legal: B-30.970/2004

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Avda. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

El documental es tan viejo como el cine, pues ya de los hermanos Lumière podía decirse que hacían documental sin saberlo. El género engloba prácticas muy diferentes y toda tentativa de definirlo será por fuerza reductora ante su diversidad. Interrogar al cine por su vocación documental equivale a interrogarse sobre el estatuto de la realidad ante la cámara, o sobre la relación del filme con la realidad.

Ficción y documental son dos ejes de un mismo arte que recupera la realidad. Hoy los límites entre ambos se difuminan y tienden a confundirse. En cambio, la frontera entre el cine documental y el reportaje, el magazine o cualquier formato de «telerrealidad» tiende a definirse cada vez más nítidamente. La captura de imágenes, el «directo» o el dispositivo, tal y como los practica la televisión, se distancian cada vez más del arte de la puesta en escena, el único capaz de restituir la riqueza y complejidad de lo real.

Jean Breschand apoya su análisis en películas y cineastas, empezando por los pioneros, por los Lumière, pero también por Flaherty y Vertov, y por Jean Vigo. Luego sigue con las grandes figuras de Jean Rouch y Joris Ivens, y con cineastas como Abbas Kiarostami y Chantal Akerman. Las cuestiones de la memoria y la historia son consustanciales al género, desde *Nuit et Brouillard*, de Alain Resnais, hasta *Shoah*, de Claude Lanzmann, pasando por la obra esencial de Chris Marker. Cineastas contemporáneos como Michael Moore completan un panorama que en modo alguno puede ser exhaustivo.

Jean Breschand es cineasta y ha realizado *Métropolitaines*, *D'autre part* o *Je vous suis par la présente*. Es uno de los organizadores de los États Généraux du Documentaire de Lussas. También es asesor del Céci (Centre des écritures cinématographiques) y redactor de la revista *Vertigo*.

www.paidos.com

ISBN 84-493-1603-0
60503
9 788449 316036